

Shakespeares „Hamlet."

Programm

des K. Gymnasiums Straubing

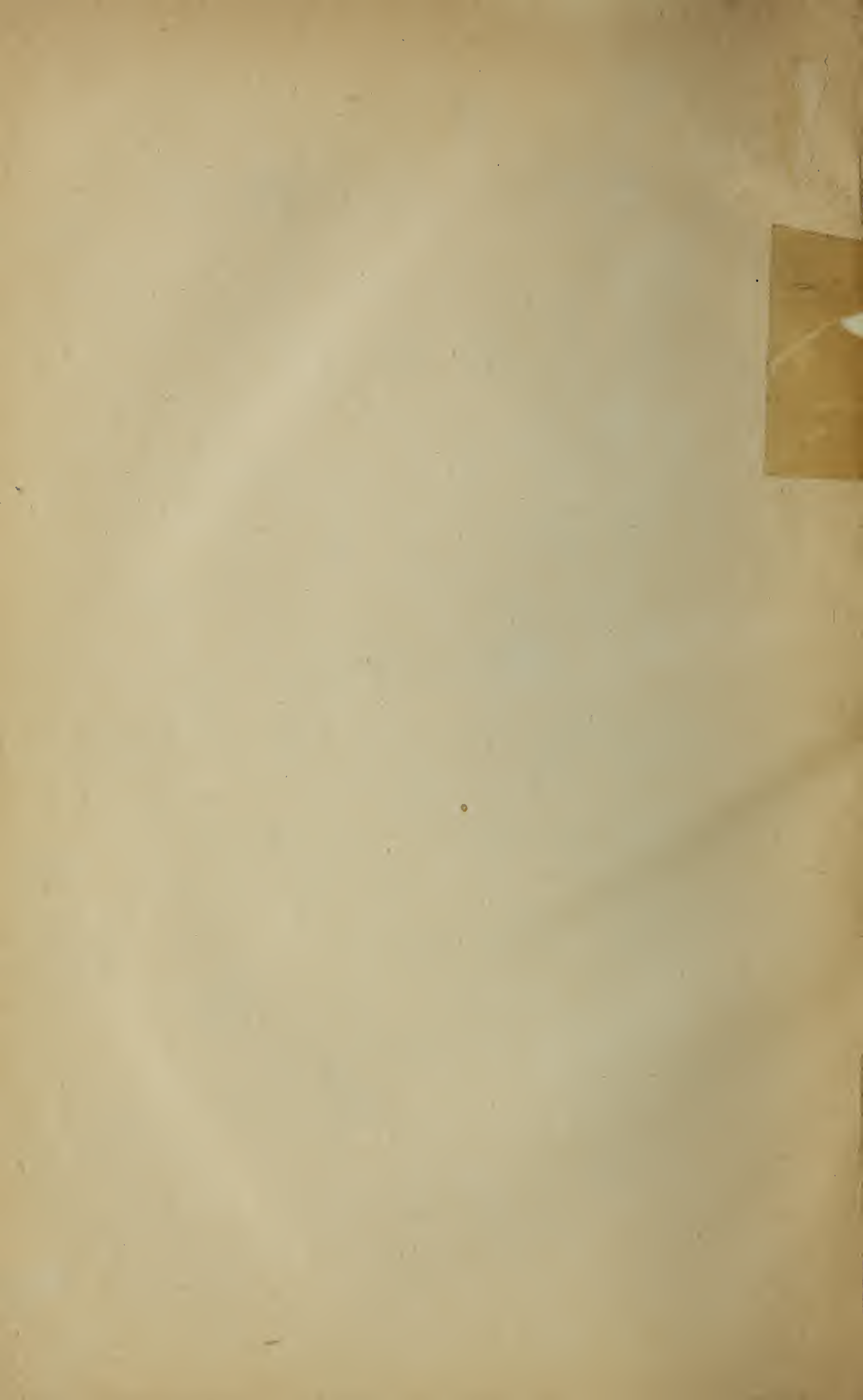
für

das Studienjahr 1891/92

von

J. Liepert,
Rektor.

Straubing.
Cl. Attenkofersche Buchdruckerei
1892.



In seinem Buche: „Shakespeares Leben und Werke“ klagt Genée Seite 305 darüber, daß, nachdem der Dichter des „Faust“ in seinem „Wilhelm Meister“ den Weg gezeichnet habe, auf welchem man zu dem Verständnisse des „Hamlet“ gelangen werde, man sich gleichwohl in Folge der unseligen Sucht, in den Interpretationen Shakespearescher Dramen um jeden Preis *Neues* vorzubringen, gerade bei einem Drama, wie „Hamlet,“ zu den am weitesten ausschweifenden Untersuchungen habe hinreißen lassen, und erklärt, er müsse entschieden Gervinus beistimmen, wenn derselbe [1] sage, daß, „seitdem Göthe das Rätsel gelöst, man kaum mehr begreift, daß es je eins war.“ Nun aber war Göthe durch die Untersuchungen, die er 1796 im „Wilhelm Meister“ über Hamlet anstellte, selber nicht zufriedengestellt. In einem Gespräch mit Eckermann vom 25. Dezember 1825 [2] äußert er: „Man kann über Shakespeare gar nicht reden; es ist alles unzulänglich. Ich habe in meinem „Wilhelm Meister“ an ihm herumgetupft; allein das will nicht viel heißen.“ Da Göthe im „Wilhelm Meister“ wiederholt und eingehend nur über Hamlet spricht, so kann er mit dieser Bemerkung in erster Linie nur das über Hamlet Gesagte meinen. In einer Recension von Retzschs: Galerie zu Shakespeares dramatischen Werken vom Jahre 1828 [3] heißt es u. a.: „ein Stück, wie Hamlet, das denn doch, man mag sagen, was man will, als ein düsteres *Problem* auf unserer Seele lastet“, eine Äußerung, die sich nur auf den noch nicht völlig verstandenen Charakter des Hamlet beziehen kann. Und so darf man es doch wohl Schlegel [4] und Ulrici [5] nicht besonders verargen, wenn ihnen die Stichhaltigkeit von Göthes Urteil über „Hamlet“ nicht außer allem Zweifel steht, und darf es andern zahlreichen Erklärern, die trotz Göthe ihr Schärflein zum Verständnis des „Hamlet“ beitragen zu sollen glauben, nicht lediglich als „unselige Sucht, um jeden Preis Neues vorzubringen,“ ausgelegt werden. Daher möge es auch mir zu gute gehalten werden, wenn ich mich unterfange, im Folgenden eine neue, vielleicht doch nicht ganz wertlose Deutung des Stücks dem Urteile kompetenter Kunstrichter zu unterbreiten.

---

[1] Shakespeare II S. 98.

[2] Gespräche mit Göthe von Eckermann. Brockhaus 1883. Band I S. 159.

[3] Göthes Werke. Cotta Band XXXI S. 230.

[4] Vorlesungen über dramatische Kunst, Weidmann 1846. Band II S. 247.

[5] Shakespeares dramatische Kunst. Weigel 1874. Band II S. 127.

Seite 304 seines Kommentars sagt Genée: „In fast allen großen Tragödien des Dichters stürzt die Handlung in einer Zug um Zug schnell wachsenden Entwicklung vorüber — man denke namentlich an „Romeo und Julie,“ an „Macbeth“ und „Lear.“ Und indem jene Sturmesgewalt in dem Fortschritte der Ereignisse gerade das eminent Dramatische dieser Dichtungen ausmacht, sehen wir im „Hamlet“ ganz im Gegensatze den ganzen dramatischen Apparat sich fortdauernd um einen Punkt drehen. Man könnte meinen, die Idee dieser Dichtung sei bedingt durch die fortwährende Hemmung eines äußerlichen Fortschrittes.“ Hiegegen ist zu bemerken, daß auch im „Hamlet“ die Handlung in rascher Folge sich abwickelt nur mit dem Unterschiede, daß in andern Dramen der Held des Stücks der eigentliche Träger der Handlung ist, während im „Hamlet“ dem Gegner des Helden diese Rolle zufällt und der Held, wie im „Philoktet“ des Sophokles, nur den Anlaß zur Handlung gibt.

Kaum hat Klaudius die Überzeugung gewonnen, daß Hamlet Kenntnis hat von der meuchlerischen Ermordung seines Vaters, trifft er, noch vor der Bühnenvorstellung, Anstalten, ihn nach England zu senden, um vor ihm sicher zu sein (Akt. III Sc. 1); nach der Bühnenvorstellung aber muß Hamlet ohne Aufschub nach England sich einschiffen, um dort einem Auftrag des Klaudius gemäß sofort nach seiner Ankunft getötet zu werden. Kaum hat Klaudius erfahren, daß Hamlet aus England zurückgekehrt ist, verabredet er, noch vor der Scene zwischen Laertes und Hamlet am Grabe der Ophelia, mit Laertes den die Ermordung des Hamlet bezweckenden Zweikampf (III. 7) und geht ebenso rasch an die Ausführung des Mordplans.

Seite 305 meint Genée, das Motiv des „Hamlet“ sei die „Unthätigkeit, die Unentschlossenheit“ [1] des Helden. Wir wollen sehen.

Die Mitteilungen des Geistes seines Vaters, denen er nicht unbedingt Glauben schenken zu dürfen sich einredet [2], veranlassen ihn, in ein zur Aufführung bestimmtes Bühnenstück eine die Todesart seines Vaters getreu wiedergebende Stelle einzufügen und so sich bezüglich der Schuld seines Onkels volle Gewißheit zu verschaffen. Hamlet ist also nicht unthätig.

In der Meinung, hinter einer Tapete des Gemachs seiner Mutter belausche der König die Unterredung, die er mit seiner Mutter hat, zieht Hamlet das Schwert und tötet den Lauscher (III. 7).

[1] Vgl. auch Gervinus II/111.

[2] Daß Hamlet schon vor der Bühnenvorstellung an der Schuld seines Onkels nicht mehr zweifelt, beweist der Monolog II. 2 am Ende. Hatte ja der Geist bloß bestätigt, was Hamlet vorher schon vermutet hatte und worauf ihn des Klaudius Benehmen und namentlich die jede Teilnahme für den Verstorbenen verleugnende Haltung seiner Mutter hatte führen müssen.

Auf dem Wege nach England gibt Hamlet, nachdem er die schurkischen Absichten seines Onkels gegen sein Leben entdeckt hat, in einem untergeschobenen Briefe dem König von England den Auftrag, seine beiden Begleiter Rosenkranz und Güldenstern sofort nach ihrer Ankunft zu töten.

Als Laertes in das Grab seiner unglücklichen Schwester Ophelia springt und über den Urheber ihres Unglücks in Verwünschungen sich ergeht, thut dies auch Hamlet und ringt mit Laertes.

Schließlich tötet er den König, dem bereits der Stoß, der dem Polonius das Leben gekostet, gegolten hatte.

Wenn aber Reden und Gebärden, deren Wirkungen nach außen oft nicht geringer, ja vielfach noch stärker sind als äußere Thaten, ebenso wie „jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt (Lessing: Abhandlung über die Fabel, Göschen IV/258) als Handlungen angesehen werden müssen [1], so wird wohl auch der Vorhalt, mit dem Hamlet (III. 4) seiner Mutter „die Augen recht ins Innere kehrt, daß sie da Flecke sieht, tief und schwarz gefärbt, die nicht von Farbe lassen", so der Besuch Hamlets bei Ophelia, von dem diese (II. 1) ihrem Vater berichtet, so die für seine eigentliche und einzige Aufgabe völlig zwecklose Grausamkeit, mit der er das Glück der armen Ophelia, die eine solche Behandlung am allerwenigsten verdiente [2], zerstört, als Handlung gelten dürfen.

---

[1] Man vgl. auch Kern: „Über die Handlung in Göthes „Tasso", Jahrbücher für Philologie und Pädagogik v. Fleckeisen u. Masius. Band 122, Seite 585 u. fg.

[2] Tieck (Genée S. 311), Gervinus II/110, Ulrici II/149 u. a. halten Ophelia für eine Gefallene. Dies ist wohl eine durch nichts gerechtfertigte Annahme. Die auf Hamlet bezüglichen Unterredungen Ophelias mit ihrem Vater (I. 3 u. II 1) bieten hiefür nicht den geringsten Anhaltspunkt; das Lob, das Ophelia III. 1 dem, wie sie glaubt, geisteskranken Hamlet in einem Augenblicke spendet, wo sie allein ist und wo also der Dichter der Natur des Monologs gemäß die innersten Geheimnisse ihrer Seele, ihr ganzes Fühlen und Denken wahr und unverfälscht aufdecken muß — man denke besonders an die Stelle: „des Staates Blum und Hoffnung, der Sitte Spiegel und der Bildung Muster" — könnte sie einem Verführer kaum zu teil werden lassen; der würdevolle, von dem Bewußtsein tadelloser Lebensführung getragene Protest, mit dem sie Hamlet auf dessen Frage: „Seid ihr tugendhaft?" in ihrem „Gnädiger Herr!" entgegentritt, das Selbstgefühl und die Gemüthsruhe, womit sie die Mahnung ihres Bruders Laertes, sich vor Hamlet zu hüten (I/3), hinnimmt, schließen die Möglichkeit einer Außerachtlassung jungfräulicher Sitte seitens Ophelias aus. Unter den Liedern, welche Ophelia in ihrem Irrsinn vorträgt, hat man namentlich das eine: „Auf morgen ist St. Valentinstag u. s. w." als für ihre Züchtigkeit kompromittierend angesehen (Vgl. Göthe XVI. S. 307; dazu S. 296; Gervinus II/136). Allein einmal haben wir es hier mit Volksliedern zu thun, welche, von Generation zu Generation sich forterbend, von jung und alt ohne besondere Reflexion, sozusagen, gedankenlos und nahezu bloß als lautliche, belanglose

Man kann also nicht wohl behaupten, der Held unseres Dramas sei „unthätig und unentschlossen." Allein alle seine Handlungen verlieren in unsern Augen an Bedeutung und innerm Werte und entbehren gewissermaßen die sittliche Weihe, weil sie nicht unmittelbar und lediglich der Absicht, den so schmählich ermordeten Vater zu rächen, entspringen. Nach der Unterredung mit dem Geiste seines Vaters (I. 5) erwarten wir, Hamlet werde, seinem mit solcher Emphase gegebenen Versprechen nachkommen und nun an nichts anderes mehr denken als an die Erfüllung des Auftrages seines Vaters. Allein obwohl auch seine eigene Sicherheit, wie er aus dem seinen Jugendgenossen Rosenkranz und Güldenstern III. 2 entlockten Geständnisse ersehen konnte, bedroht war und ihm die Notwendigkeit raschen, entschiedenen Vorgehens nahe legen mußte, scheint er auf das, was er für den einzigen Gegenstand seines Denkens und Handeln erklärt hatte, vollständig zu vergessen; denn er unterhält sich mit den bald

---

Unterlage zu einer Melodie gesungen werden und darum kein Kriterium für die sittliche Verfassung des Singenden abgeben können, und dann gestattet der Text des fraglichen Liedes ebenso gut die Annahme, daß die Singende den behandelten Fehltritt nicht billigt, als das Gegenteil. Außerdem ist es ein gewagtes Unterfangen, aus den Äußerungen oder Handlungen eines Irrsinnigen Schlüsse auf sein Vorleben zu ziehen. Streckfuß sagt in der Einleitung zu seiner Übersetzung von Tassos „befreitem Jerusalem": „Wer Unglückliche dieser Art (es ist von dem irrsinnigen Tasso die Rede) zu beobachten Gelegenheit gefunden, wird es bestätigen, daß die Krankheit oft in dem Edelsten und Gebildetsten die ärgste Gemeinheit und Roheit, in dem Wahrhaftesten und Offenherzigsten die schlimmste Falschheit, im Liebevollsten die bitterste Grausamkeit hervorruft und den Menschen oft geradezu zum Gegenteil dessen macht, was er im früheren Zustande war." Ja, verüben wir nicht oft bei ganz normaler geistiger Verfassung im Traume Thaten, an die wir in unserm Leben nie gedacht haben und an die wir beim Erwachen mit Schauder denken. Vgl. Sophokles „König Ödipus" 891—892; Cic. de Divin. I 29 § 60. Le Sage sagt in seinem „hinkenden Teufel" Kap. 16: „die Natur schüttelt während des Schlafes das Joch der Vernunft und der Moral ab." In Shakespeares „Macbeth" (II 1) betet Banquo: „Gnädge Mächte! Hemmt in mir böses Denken, dem Natur im Schlummer Raum gibt." — Man kann auch nicht behaupten, Ophelia mache sich schon dadurch großen Leichtsinns schuldig, daß sie den Liebeswerbungen Hamlets überhaupt Gehör schenkt, da sie wissen müsse, daß sie Hamlet nicht ebenbürtig und darum an eine eheliche Verbindung mit ihm nicht zu denken sei. (Vgl. Ulrici II/ 149—150). Allein auf ein derartiges Hindernis lassen weder die Warnungen ihres Bruders, der nur von der Wahrscheinlichkeit eines Einspruchs Dänemarks redet (I. 3), noch ihres Vaters schließen und was die Königin (V. 1) am Grabe der Ophelia äußert: „Ich hoffte, du solltest meines Hamlet Gattin sein; dein Brautbett, dacht ich, süßes Kind zu schmücken, nicht zu bestreun dein Grab," entzieht einer solchen Auffassung allen Boden. Die vermeintliche geistige Umnachtung Hamlets und die Ermordung ihres Vaters gerade durch Hamlet konnte auf Ophelia kaum eine andere Wirkung haben als die wirklich eingetretene, und es bedurfte hiezu nicht, wie man glaubt, noch das folternde Bewußtsein eigener Schuld.

darauf eintretenden Schauspielern über die Schauspielkunst in einer Weise, daß man glauben sollte, kein Kummer, keine Sorge nage an seiner Seele, und erst, als ein Schauspieler aus einem die Zerstörung Trojas behandelnden Gedichte in ergreifender Weise die Ermordung des Königs Priamus vorträgt, erinnert er sich an seine heiligste Pflicht, ist aber weit entfernt, derselben gerecht zu werden, sondern verdammt in wohlfeilen Tiraden seine Feigheit und Pflichtvergessenheit, um schließlich nichts zu thun, als in schwächlicher Selbsttäuschung ein Dutzend Verse für ein demnächst zur Aufführung kommendes Bühnenstück zu schmieden, bei der Aufführung deren Wirkung auf Klaudius abzuwarten und wenn „er stutzt", blutige Rache in Aussicht zu stellen. Die Schuld seines Onkels ist durch das Bühnenstück aufs schlagendste erwiesen, Hamlet konnte, wie er III. 3 selbst sagt, es „bequem thun" d. h. Rache nehmen, als er auf dem Wege zu seiner Mutter sich befindet, thut es aber nicht und entschuldigt sich, wie auch Schlegel II/249 urteilt, in ganz unzulänglicher Weise damit, daß er dem Brudermörder nicht zum Himmel verhelfen wolle. — Der Polenzug des norwegischen Prinzen Fortinbras erinnert ihn neuerdings an seine Pflicht (II. 4), er ergeht sich auch jetzt in langatmigen Schmähungen über seine Pflichtvergessenheit, aber zum Handeln kommt er wieder nicht. Ja, im weiteren Verlauf der Handlung tritt bei ihm der Gedanke an die Rache für seinen Vater nahezu vollständig in den Hintergrund [1].

---

[1] Es gibt Kunstrichter (Göthe XVI/305, Schlegel II/248, Genée S. 307 Günther: Grundzüge der tragischen Kunst S. 412), welche behaupten, daß die beiden letzten Akte des „Hamlet" sichtlich an Erschlaffung und Zersplitterung leiden. Derartige, immer mehr oder weniger subjektive Ausstellungen an anerkannten Meisterwerken erinnern mich stets an eine Stelle in Lessings „Hamburgischer Dramaturgie", wo (Ausgabe von Göschen VII/211) Lessing gegenüber der Behauptung Daciers, Aristoteles habe das vierzehnte Kapitel seiner Poetik nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchdacht, sich in folgender Weise äußert: „Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen als in seinen Verstand." Sollten wir diesen Standpunkt Lessings nicht auch den dramatischen Schöpfungen des großen Briten gegenüber einnehmen? — Indes möchte ich doch fragen, ob sich diese „Erschlaffung" und „Zersplitterung" nicht durch das ganze Drama — allerdings vollständig im Einklang mit der Gemütsverfassung Hamlets — breit macht. (Man denke nur z. B. an die episodischen Erörterungen Hamlets über das Bühnenwesen). Der eigentliche Träger der Handlung im „Hamlet" ist, wie schon bemerkt, Klaudius und dieser zeigt sich in den zwei letzten Akten nicht weniger rührig als in den drei ersten. Kaum hat er aus dem Brief des heimgekehrten Hamlet ersehen, daß seine Absicht, denselben in England ermorden zu lassen, vereitelt ist, schmiedet er einen neuen Mordplan, gewinnt den Laertes dafür und geht sofort an dessen Ausführung. Würde man

In Sachen seines Vaters also thut Hamlet im Grunde gar nichts. Selbst den Vorhalt, welchen er seiner Mutter in deren Gemach ob ihrer schnöden Handlungsweise macht, kann man nicht wohl als Racheakt für seinen Vater gelten lassen. Denn einmal handelt er hier gegen ein ausdrückliches Verbot seines Vaters und dann ist es keine freie That Hamlets. Er dächte gar nicht daran, in dieser Weise gegen seine Mutter vorzugehen, wenn ihn diese nicht zu sich rufen und ihn zu diesem Vorhalt gewissermaßen zwingen würde. Dagegen spricht nicht, daß Hamlet schon auf dem Wege sich entschlossen zeigt, ihr den Sündenspiegel vorzuhalten. Denn da er keinen Zweifel hat, daß sie von dem Mordplan des Klaudius wußte und ihn billigte [1], so konnte er leicht erraten, warum sie ihn nach der Bühnenvorstellung in ihr Gemach beschied.

Wie kommt es nun, daß Hamlet trotz der wiederholten Aufforderung seitens seines Vaters, trotz der Zweifellosigkeit der Schuld seines Onkels, trotz seiner wiederholten Erklärung, daß er nach göttlichem und menschlichem Recht seinen Vater zu rächen verpflichtet sei [2], trotz seines entschiedenen, rücksichtslosen Vorgehens bei andern Gelegenheiten sich nicht entschließen kann, den Mörder seines Vaters, den Thronräuber zur Verantwortung zu ziehen?

Einige Kunstrichter finden den Grund von Hamlets Unentschlossenheit bezüglich der Rache für seinen Vater in *sittlichen* Bedenken. Herder sagt in „Früchte aus den sogenannten goldenen Zeiten des 18. Jahrhunderts“ (Cotta Bd. X S. 42): „Nicht träge Feigheit war es, die die Rache verzögerte, sondern, wie Hamlet selbst oft sagt (wo?), metaphysische und Gewissensskrupel.“ Ulrici sucht (II/141) Hamlet vor dem Vorwurf der Willensschwäche, der Unentschlossenheit, der Unfähigkeit zum Handeln zu schützen dadurch, daß er bemerkt: „Auch nachdem er die feste Überzeugung von der Schuld des Königs gewonnen, selbst da noch zögert er und kann nicht zum Entschlusse kommen; noch immer hat er Zweifel und Bedenken, und vornehmlich *moralische* Zweifel, *moralische* Bedenken . . . . . . für ein zartes Gewissen ist der Mord des Oheims und zweiten Vaters(!!) eine That, wo der stärkste Geist mit Recht zurückschaudert [3], mag auch

---

neben Hamlets Lässigkeit auch die ruhelose Geschäftigkeit, mit welcher seine Gegner auf sein Verderben sinnen, ins Auge gefaßt haben, so hätte man finden müssen, daß trotz Hamlets Zaudern und Zagen, trotz seiner Unthätigkeit, trotz seiner Beschäftigung mit Nebensächlichem die eigentliche Handlung auch im zweiten Teile des Stücks sich so rasch abwickelt wie in irgend einem Shakespeareschen Drama.

[1] III. 4: „eine blutige That, so schlimm beinah, als einen König töten und in die Eh mit seinem Bruder treten“.

[2] II. 2; V. 2.

[3] Der gegen seine Mutter so zartfühlende Orestes läßt seinen „Onkel und zweiten Vater“ ohne das mindeste Bedenken über die Klinge springen.

andererseits die göttliche Gerechtigkeit selbst die Bestrafung (die hier freilich nur durch Hamlet möglich ist) erheischen“ [1].

Mit Gewissensskrupeln, mit Zweifeln bezüglich der sittlichen Berechtigung seines Rächeramtes kann Hamlet wohl nicht zu thun haben. Denn nehmen wir an, Klaudius wolle sich durch offenen Kampf den Weg zum Throne bahnen und Hamlet trete in dem Augenblicke, wo Klaudius seinem Vater den Todesstoß versetzt auf den Kampfplatz, würde da Hamlet wohl Bedenken tragen, seinen Vater sofort zu rächen? Nachdem nun aber Klaudius durch Meuchelmord seine verruchten Absichten erreicht, wird dadurch Hamlets Stellung zur Sache eine andere?

Wenn wirklich sittliche Bedenken Hamlet am Vollzug seines Rächeramtes hindern, warum stößt er dann den Lauscher hinter der Tapete, den er für den König hält, und warum am Schlusse des Stücks den König selber ohne Bedenken nieder?

Wenn Hamlet mit Genée (S. 306) in der Bestrafung seines Onkels in der That „eine bis zur Brutalität gehende, eine barbarische Rücksichtslosigkeit“ findet, warum gibt er denn einer solchen Auffassung nirgends Ausdruck? Allerdings spricht er III. 4 gegen Ende von schlimmen Dingen, die da geschehen sind (die er übrigens zu vertreten bereit ist) und schlimmern, die sich nahen, von einem furchtbaren Auftrag seines Vaters, aber von sittlichen Bedenken gegen diesen Auftrag findet sich in seinen Reden, den Trägern seines Fühlens und Denkens, und namentlich in seinen Monologen keine Spur. Dagegen beweisen viele Stellen, daß er bezüglich der vollen Berechtigung der Forderung seines Vaters und seiner sittlichen Verpflichtung zur Ausführung derselben nicht den mindesten Zweifel hat, eine Thatsache, die ihren Ausdruck auch in den Vorwürfen findet, die er d. h. sein Gewissen ihm ob seiner Läßigkeit wiederholt macht. II. 2 sagt Hamlet: „Ha, welch ein Esel bin ich! Trefflich brav, daß ich, der Sohn von einem teuren Vater, der mir ermordet ward, von Höll und Himmel zur Rache angespornt, mit Worten nur, wie eine Hure, muß mein Herz entladen.“ III. 3. erklärt er, er wolle seinen Oheim nicht töten, während derselbe im Gebet begriffen sei, sondern wenn er berauscht sei, in blutschänderischen Freuden oder anderem Thun sich befinde, das keine Spur des Heils an sich habe, und schließt mit den Worten: „O, von Stund an trachtet nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!“ V. 2 sagt er zu Horatio „Und ist es nicht Verdammnis, diesen Krebs (Klaudius) an unserm Fleisch noch länger nagen lassen?“

---

[1] Aehnlich urteilt Gervinus II/122—123 und Genée S. 306—307. Schlegel Vorlesungen II/248) findet den Grund der Unthätigkeit in ängstlicher Überlegung aller Möglichkeiten.

So denkt und spricht nicht jemand, dem die sittliche Zulässigkeit einer Handlung zweifelhaft erscheint, so denkt und spricht derjenige, der eine Pflicht bedingungslos und ganz und voll anerkennt, aber den Mut und die Willensstärke noch nicht in sich findet, derselben gerecht zu werden.

Man hat behauptet [1], Shakespeare habe seinen „Hamlet" ganz ausdrücklich (!!) in die neue Zeit [2] versetzt", und will damit die Unthätigkeit und Unentschlossenheit, die Hamlet hinsichtlich der Rache für seinen Vater an den Tag legt, rechtfertigen, wohl in der Meinung, daß unsere Zeit in Folge der großen Fortschritte in der Civilisation humaner denke als die Zeiten des Hamlet des Saxo Grammatikus und das sechzehnte Jahrhundert, und darum einen Racheakt, wie ihn Hamlet vollziehen soll, als unserm sittlichen Gefühle widerstrebend perhorresziere. Allein so denkt und fühlt unsere Zeit nicht. Die Läuterung, welche in Folge der geistigen Fortschritte der Neuzeit auch unsere sittlichen Begriffe und unser sittliches Gefühl erfahren haben, hat uns auch feinfühliger für Recht und Gesetz, für Tugend und Laster gemacht, und der Glaube an eine göttliche Weltordnung ist uns ein viel unentbehrlicheres Herzensbedürfnis als den früheren Jahrhunderten und namentlich der sogenannten Barbarenzeit. Und darum wird unser sittliches Gefühl Angriffe auf die moralische und staatliche Ordnung viel stärker empfinden als ein rohes Zeitalter und energischer darauf bestehen, daß, wer gegen dieses Palladium der menschlichen Gesellschaft frevelt, zur Verantwortung gezogen wird, aber — und darin liegt die höhere Gesittung der Neuzeit — während ein barbarisches Zeitalter das Rächeramt in einer alles menschliche Gefühl ausschließenden Weise ausübt, wird unsere Zeit hiebei die mit den Forderungen der Gerechtigkeit vereinbaren Rücksichten der Menschlichkeit walten lassen. Wenn Hamlet, nachdem die Schuld seines Onkels außer allem Zweifel stand, ohne Zögern und durch nichts beirrt, einen zielsicheren Racheplan gefaßt und durchgeführt hätte, so würde er unserm sittlichen Gefühl und unserer sittlichen Überzeugung in viel höherm Grade genügt haben [3], als jetzt, wo er durch fortgesetztes Zaudern uns auch noch mit der Besorgnis erfüllt, es möchte der rastlos auf des jungen Hamlet Verderben hinarbeitende Schurke auch hier Erfolg haben, ohne selber den wohlverdienten Lohn zu finden. Wir stehen hier ganz auf dem Standpunkt von Hamlets

---

[1] Gervinus II/128; Genée S. 307 u. 301—302.

[2] Genée S. 302: „ein Werk, das noch weit mehr dem Geiste des neunzehnten als dem des sechzehnten oder siebenzehnten Jahrhunderts entwachsen zu sein scheint."

[3] Entweder hat der Racheakt für Hamlet den gewünschten Erfolg, dann freuen wir uns mit ihm über den Sieg der ausgleichenden Gerechtigkeit, oder Hamlet fällt, dann bewundern wir ihn wegen seines mutigen Eintretens für die gute Sache, die ihm höher steht als sein Leben.

Vater, der I. 5 sagt: „Du scheinst mir willig. Auch wärst du träger als das feiste Kraut, das ruhig Wurzel treibt an Lethes Bord, erwachtest du nicht hier“ und: „Hast du Natur in dir, so leid es nicht! Laß Dänemarks königliches Bett kein Lager für Blutschand und verruchte Wollust sein.“ Finden wir d. h. unser Zeitalter in der Rache, welche Orestes an dem Mörder seines Vaters, an seinem Onkel Ägisthus, nimmt, etwas unser sittliches Gefühl Verletzendes? Gewiß nicht. Was unsere Befriedigung über die den Mördern des Agamemnon gewordene Strafe beeinträchtigt, ist lediglich die für Orestes aus einer höheren Pflicht hervorgehende Notwendigkeit, mit seinem Racheschwert in einem der Mörder zugleich den Schoß, dem er sein Dasein verdankt, zu treffen, und damit die natürliche Pietät gegen die eigenen Erzeuger in ihren Rechten zu verkürzen [1]. Wenn er nun durch das Unnatürliche seines Vorgehens, vielleicht auch durch sittliche Bedenken zurückgehalten, sich nicht entschließen könnte, den Mordstahl gegen seine Mutter zu zücken, so würden wir dies begreiflich finden und entschuldigen. Ganz anders liegt die Sache bei Hamlet. Ausdrücklich verbietet ihm der alte Hamlet, sich an seiner Mutter zu vergreifen. „Doch wie Du immer diese That betreibst,“ sagt er I. 5, „befleck dein Herz nicht; dein Gemüt ersinne nichts gegen deine Mutter; überlaß sie dem Himmel und den Dornen, die im Busen ihr stechend wohnen.“ Ja, als Hamlet III. 4 „mit Dolchen nur redet, keine braucht,“ untersagt ihm dies sein Vater [2].

---

[1] Übrigens hat in diesem Punkte unser Zeitalter vor dem des Orestes nichts voraus. Obwohl Klytämnestra bei der Ermordung des Agamemnon die Hauptrolle gespielt und sich dessen noch mit empörendem Übermute gerühmt hatte (Äschylus Agamm. 1321—1354), hegt Orestes doch schwere Bedenken gegen die Ermordung seiner Mutter, so daß er daran ist, ihren an seine Pietät appellierenden Bitten nachzugeben (Choeph. 889—896), und es des energischen Eintretens des Pylades, der hier gewissermaßen das öffentliche Gewissen repräsentiert, bedarf, um ihn zum Vollzug auch dieses Teils seines Rächeramtes zu bestimmen. Nach der That wird er wahnsinnig oder, wie die Sage, die Trägerin der Denkweise des ganzen Zeitalters, diese Gewissenspein zur Anschauung bringt, er wird von den Furien wegen Muttermordes verfolgt.

[2] In der That ließe sich die Ausdehnung des Racheaktes auf die Königin nicht rechtfertigen, da sie nicht, wie Klytämnestra, an der Ermordung ihres Gemahls teilgenommen hat, ja von dem Mordplan des Klaudius kaum Kenntnis hat, sondern, wie das ganze Land, durch eine von Klaudius verbreitete falsche Nachricht getäuscht, der Meinung lebt, der König Hamlet sei in seinem Garten während des Schlafes von einer Schlange getötet worden. Allerdings wirft ihr Hamlet, obwohl er durch seinen Vater weiß, daß Klaudius der Mörder ist, Gattenmord vor („als einen König töten und in die Eh mit seinem Bruder treten“ III. 4.) Allein, wie man sieht, konnte Hamlet mit diesem Vorwurf nur andeuten wollen, daß ihre Untreue indirekt die Ursache des Todes ihres ersten Gemahls war. Außerdem würde die Königin, wenn sie sich in diesem Punkte schuldig wüßte, den Vorwurf

Hamlets Rächeramt erstreckt sich also nur auf einen abgefeimten Schurken, der ihm den Vater ermordet, die Mutter verführt hat und ihm selber Leben und Thron zu rauben vor keinem Mittel zurückschreckt, dadurch aber die Rechte eines Verwandten d. h. Schonung seitens des Hamlet auch vor dem Forum eines noch so feinfühligen Gewissens völlig verwirkt hat.

Außerdem erinnern Stellen, wie III. 2: „Nun ist die wahre Spükezeit der Nacht, Wo Grüfte gähnen und die Hölle selbst Pest haucht in diese Welt. Nun tränk ich wohl heiß Blut und thäte Dinge, die der bittre Tag mit Schaudern säh", doch weniger an die Denkweise des neunzehnten Jahrhunderts als an die des Hamlet des Saxo Grammatikus und steht diesem der Held des Stücks jedenfalls näher als dem „ungemein fein- und edelgearteten Hamlet, als den ihn Genée S. 306 hinstellt [1].

---

ihres Sohnes kaum mit dieser Entschiedenheit zurückweisen. „Als einen König töten?" wiederholt sie die Worte Hamlets im Frageton und fährt dann weiter: „Was that ich, daß du gegen mich die Zunge so toben lassen darfst?" Erst als Hamlet ihre eigentliche Schuld, „die alle Huld der Sittsamkeit entstellt, die Tugend Heuchler schilt . . . Ehgelübde falsch wie Spielereide macht" näher beleuchtet, schwindet ihr Selbstgefühl und entlockt ihr das Geständniß: „O Hamlet, sprich nicht mehr! Du kehrst die Augen recht ins Innre mir; da seh ich Flecke, tief und schwarz gefärbt, die nicht von Farbe lassen." Da ferner die von Hamlet in das als Falle benützte Bühnenstück eingeschobenen Verse auf die Königin keinen Eindruck machen, so ist dies psychologisch nur dann begreiflich, wenn sie von des Klaudius Unthat keine Ahnung hatte. Endlich ist es doch mehr als wahrscheinlich, daß, wenn die Königin um den Meuchelmord gewußt hätte, in den Unterredungen zwischen Klaudius und ihr irgend einmal der Sache Erwähnung geschähe. Daß die Königin so leicht über den Hingang ihres ersten Gemahls sich hinwegsetzt und so rasch sich wieder vermählt, ist durch ihre Untreue gegen ihren ersten Gemahl hinreichend erklärt. Vgl. auch Gervinus II/99.

[1] Daß aber Shakespeares „Hamlet" so wenig wie die übrigen dramatischen Schöpfungen desselben „mehr dem Geiste des neunzehnten als dem des sechzehnten oder siebenzehnten Jahrhunderts entwachsen ist", ergibt sich auch daraus, daß der Künstler und insbesondere der Dichter, wenn er auch „der reifste Sohn seiner Zeit," ja selbst ein in die Zukunft vorgreifender („divinatorischer" Gervinus II/96) Geist ist, einerseits nicht im stande ist", bei seinen Schöpfungen sich dem Denken und Fühlen und den hiefür gegebenen Mitteilungsformen seiner Zeit zu entziehen, andererseits seinen Zeitgenossen, für die er in erster Linie arbeitet, deren Beifall sein Ziel und sein Lohn ist und deren Verdikt über die Frage, ob seine Schöpfungen der Vergessenheit anheimfallen oder fortleben sollen, endgültig entscheidet, nur dann verständlich bleibt, wenn er ihr Denken, Fühlen und Wollen zu dem seinigen macht und demselben in den hiefür vorhandenen Darstellungsmitteln seiner Zeit Ausdruck gibt. Homer dichtete für seine Zeitgenossen und um ihres Beifalls sicher zu sein, mußte er seine Götter und Menschen in einem Gewande vorführen, welches den Lebensanschauungen und Lebensgewohnheiten seiner Zeit entsprach. Wenn Achilles am Scheiterhaufen des Patroklus zwölf edle trojanische Jünglinge schlachtet und den Leichnam des Hektor dreimal um den Grabhügel des Patroklus schleift, so ist dies

Göthe sagt im „Wilhelm Meister": „Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen (Hamlet), ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht [1], geht zu Grunde unter einer Last, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer [2]". Aus dieser Aeußerung hat man schließen wollen, auch Göthe sei der Ansicht, Hamlet lasse sich durch sittliche Bedenken von dem Racheakt abhalten. Daß diese Deutung nicht zutreffend ist, geht schon daraus hervor, daß Göthe den Racheakt als eine Pflicht ansieht. Damit, daß ich etwas als sittliche Pflicht erkläre, kann ich doch bezüglich der sittlichen Zulässigkeit keinen Zweifel mehr haben. Und wenn ich mit der Erfüllung dieser Pflicht dennoch zögere, so kann der Grund hievon keinenfalls in sittlichen Bedenken, sondern muß anderswo liegen. Die Züchtigung eines ungehorsamen Kindes gilt einer gewissenhaften Mutter als heilige Pflicht, von deren Erfüllung sie niemand entheben kann. Kann sie sich trotzdem zum Vollzug der Strafe nicht entschließen, so ist daran die natürliche Zuneigung zu dem Kind, das Mutterherz, das ja so oft mit Vernunft und Moral in Widerspruch gerät, schuld. Ein Racheakt, der auf die Vernichtung einer Existenz abzielt, hat für ein zarter angelegtes Gemüt immer etwas

---

eine Kost, die wohl den Zeitgenossen des Homer, schwerlich aber denen des Perikles zugesagt haben mag. Das mitunter nichts weniger als erbauliche Leben der homerischen Götter hat drei oder vier Jahrhunderte später wohl nicht bloß das sittliche Gefühl eines Xenophanes, eines Heraklit, eines Pythagoras, der den Homer, weil er den Göttern so unwürdige Dinge nachsagt, schwere Strafen in der Unterwelt erleiden läßt, und eines Plato, der ihn aus dem gleichen Grunde aus seinem Idealstaate ausschließt, verletzt.

Und wie Homer lediglich im Geiste seiner Zeit gedichtet hat, so hat Shakespeare in seinem „Hamlet" so gut wie in seinen übrigen dramatischen Schöpfungen das Denken, Fühlen und Wollen seines Zeitalters zum Ausdruck gebracht (Vgl. Günther S. 340; Schlegel II/179), zumal wenn, wie Genée S. 303 meint, „Shakespeare bei Bearbeitung des ihm gegebenen Stoffes niemals selbständiger und schöpferischer verfahren ist als im „Hamlet". Die im „Hamlet" zu tage tretende Auffassung des Christentums, die Vorstellungen vom Jenseits, der Geisterglaube, die Volkslieder, die Volksmärchen, die von Hamlet besprochenen Bühnenverhältnisse, die für uns langweiligen Wortspiele, kurz die meisten zur Individualisierung des Stoffes dienenden Momente gehören doch wohl nur der Zeit Shakespeares an. Daher kommt es auch, daß, wenn wir ein Shakespearesches Drama — und dies gilt in der Hauptsache von jedem Kunstwerk früherer Zeiten — recht verstehen und genießen wollen, wir stets neben dem Allgemein-Menschlichen, neben dem Typischen auch die besonderen Kulturverhältnisse der Zeit, in der sie entstanden sind, in erschöpfender Weise kennen lernen müssen.

[1] Unter „sinnlicher Stärke" versteht Göthe hier nichts anderes, als was er in der Abhandlung: Shakespeare und kein Ende XXXV/373 „Vermögen des Vollbringens" nennt und bezeichnet damit das den Willen unterstützende Gefühl ausreichender zwecksicherer physischer Kraft.

[2] XVI/295.

Grauenerregendes, und wenn Gewissen und Pflicht zum Vollzug zwingen, werden wir mit Unbehagen, ja mit Schauder ans Werk gehen. Nur wenn wir den Ausdruck Göthes „höchst moralisch“ in ähnlichem Sinne nehmen, werden wir begreifen, wie er, daran anknüpfend, von einer Pflicht, die Hamlet — nicht etwa sittlich zweifelhaft, sondern nur — zu schwer ist, und unmittelbar vorher von einer großen That, der er nicht gewachsen ist, reden kann.

Aber auch Göthes Auslegung scheint mir nicht stichhaltig zu sein. Hamlet ist ja der ihm auferlegten That gewachsen. Der Degenstoß, dem der wohldienerische Polonius zum Opfer fällt, gilt ja, wie Hamlet ausdrücklich [1] bemerkt, dem Mörder seines Vaters.

Gleichwohl ist es Göthe, der uns den Weg zur Lösung der Frage zeigt und zwar durch die der eben besprochenen Stelle im „Wilhelm Meister“ vorangehende Charakterisierung Hamlets. Nachdem er nämlich (XVI/259) Hamlets Geistesverfassung und Lebensverhältnisse vor dem Tode seines Vaters auseinandergesetzt, nachdem er den Eindruck, den der unvermutete Tod seines Vaters und seine eigene Verdrängung vom Throne [2], den die Pietätlosigkeit seiner Mutter gegen ihren verstorbenen Gemahl auf Hamlets Gemüt machte [3], und nachdem er das Entsetzen Hamlets bei dem Auftreten des Geistes seines Vaters und dessen Mitteilungen geschildert hat, fährt Göthe weiter: „Und da der Geist verschwunden ist, wen sehen wir vor uns stehen? Einen jungen Helden, der nach Rache schnaubt? Einen gebornen Fürsten, der sich glücklich fühlt, gegen den Usurpator seiner Krone aufgefordert zu werden? Nein, Staunen und Trübsinn überfällt den Einsamen.“ Ja, Trübsinn, Schwermut, Melancholie ist es, woran Hamlet nach dem Erscheinen des Geistes seines Vaters krankt. Wie tief ihn auch der unerwartete Tod seines Vaters, den er über alles schätzte [4], betrübte, wie schmerzlich ihn auch der Leichtsinn seiner bis dahin von ihm wie eine Heilige verehrten Mutter berührte, wie furchtbar ihn auch das Erscheinen seines Vaters erschütterte [5], so war doch seine Willens-

[1] Ich sage „ausdrücklich“; denn das „J took thee for thy betters“ kann doch nach der Lage der Dinge auf niemand andern bezogen werden als auf Klaudius.

[2] „Hier nimmt sein Gemüt die erste traurige Richtung. Er fühlt, daß er nicht mehr, ja nicht so viel ist als jeder Edelmann: er gibt sich für einen Diener eines jeden: er ist nicht höflich, nicht herablassend, nein, herabgesunken und bedürftig“.

[3] „Nicht traurig, nicht nachdenklich von Natur, wird ihm Trauer und Nachdenken zur schweren Bürde.“

[4] I. 2.

[5] I. 5: „Engel und Boten Gottes, steht mir bei.“ Noch stärker zeigt sich dieses Entsetzen beim zweiten Erscheinen des Geistes (III/4): „Schirmt mich und schwingt die Flügel über mir, ihr Himmelsscharen! — Was will dein würdiger Blick?“ — Königin: „Wild blitzen eure (Hamlets) Geister aus den Augen und, wie ein schlafend Heer beim Waffenlärm, sträubt euer liegend Haar sich als lebendig empor und steht zu Berg.“

und Manneskraft noch ungebrochen, wie das jeder Gefahr trotzende Benehmen Hamlets dem Geist seines Vaters gegenüber zur Genüge beweist. Erst als er erfährt, wie sein Vater ums Leben kam, wer sein Mörder ist, welche Qualen der Ermordete im Jenseits zu dulden hat, welcher Untreue seine Mutter sich schuldig machte, wird sein Selbstgefühl, sein Lebensmut geknickt, befällt ihn der Wahn, als habe die ganze Welt sich gegen ihn verschworen und sinne auf sein Verderben, wird er eine Beute der Melancholie.

Diese Gemütszerrüttung blieb keinem Erklärer „Hamlets" unbemerkt, aber man hat es unterlassen, die Wirkungen derselben auf das ganze Seelenleben und das äußere Thun und Lassen Hamlets genauer zu verfolgen und hat sich damit des Schlüssels zu einem befriedigenden Verständnis des ganzen Dramas begeben. Dies mag wohl auch daher rühren, daß, da die Denkfähigkeit des Melancholikers im wesentlichen eine normale ist, sein Gemütszustand aber weniger in äußeren Handlungen als im innern Leben sich kundgibt und deshalb die Beobachtung des Übels und der Einblick in das Wesen desselben viel schwieriger ist als z. B. bei einem Irrsinnigen, wo die Irregularitäten im Denkvermögen liegen und äußerlich im Reden und Handeln sich zeigen und deshalb ein zutreffendes Urteil keine besonderen Schwierigkeiten hat. Dem Laien in der Psychiatrie ist es wohl selten möglich, behufs Gewinnung eines sicheren Urteils über die Melancholie im Leben die entsprechenden Beobachtungen und Erfahrungen zu sammeln und stehen solche in der Regel nur dem Fachmann zu Gebote. Wir wollen daher in dieser Frage in erster Linie der medizinischen Wissenschaft, den Vertretern der Psychiatrie, das Wort geben.

Leidesdorf: Lehrbuch der psychischen Krankheiten, Erlangen 1865, sagt Seite 157: „Melancholie ist ein psychischer, schmerzhafter Zustand, ein psychisches Wehesein, welches in der einfachen Melancholie den Kranken ausschließlich beherrscht, das Selbstgefühl desselben herabsetzt und jede gesunde Thätigkeit und Kraftäußerung lähmt .... Viel mehr noch ist dies bei der krankhaften, schmerzlichen Verstimmung des Melancholikers der Fall .... Auch das Angenehmste kann den Melancholiker nicht freuen .... seine Freunde wie seine Angehörigen, und wären es die liebsten, werden ihm verhaßt. ... Anfangs ist derselbe nicht selten dieser mit ihm und in ihm vorgehenden Umwandlung bewußt, er bemüht sich, sie, solange wie möglich, geheim zu halten, oder spricht offen aus, daß seine Gefühle verändert sind, daß seine Willenskraft gelähmt ist, daß nichts mehr die Macht habe, ihn freudig zu berühren. Diese unheimliche Empfindung der Umwandlung seiner Persönlichkeit versetzt ihn in Angst und Schrecken. Die geringfügigste

Ursache verstimmt ihn, er wird reizbar...". Seite 160: „die Muskelschwäche der Melancholischen hat gewiß einen großen Anteil an ihrem verminderten Selbstgefühl, an ihrer Trägheit, Zaghaftigkeit und Unentschlossenheit". S. 168: „Wie der Kranke (d. h. der Melancholische) den Vernichtungskrieg gegen sich kehrt, kann er ihn auch gegen andere wenden. Häufig wählt er unter denen, die ihm am liebsten und teuersten sind, sein Opfer. Krafft-Ebing: Lehrbuch der gerichtlichen Psychopathologie, Stuttgart 1881. sagt Seite 81: „der Melancholische ist nicht immer passiv und gehemmt, sondern er erscheint häufig als Vollbringer sehr schwerer Gewaltthaten. .... Diese Aktivität des Melancholischen ist eine Reaktionserscheinung auf qualvolle und den Kranken bis zur Verzweiflung treibende Bewußtseinsvorgänge, wobei der durch diese hervorgerufene mächtige Affekt temporär wenigstens die inneren Hemmungen zu überwinden vermag" [1]. Schon Hippokrates und Galenus bezeichnen als charakteristische Merkmale der Melancholie Furcht und Trübsinn und der letztere sagt u. a.: „Alle Melancholiker werden von Furcht und Trübsinn gequält und hassen das Leben und die Menschen; aber nicht alle verlangen zu sterben, ja, bei manchen ist die Furcht vor dem Tode die Hauptsache.

Wenn wir nun an der Hand dieser aus dem wirklichen Leben gewonnenen, auf fortgesetzten praktischen Beobachtungen fußenden Theorie die geistige Verfassung des Helden unsers Dramas etwas eingehender prüfen, so werden wir uns überzeugen, daß, wenn wir ihn als das, was er sich II. 2 selber nennt, gelten lassen, als „Hans Träumer", als Melancholiker, sein ganzes Thun und Lassen als natürlich und gewissermaßen selbstverständlich erscheint. Er hat, wie er Rosenkranz und Güldenstern gegenüber sich äußert (II. 2), „seit kurzem alle seine Munterkeit eingebüßt; ihm ist „die Erde, dieser herrliche Bau, nur ein kahles Vorgebirg", „das Firmament, das majestätische Dach, mit goldenem Feuer ausgelegt, kommt ihm vor wie ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten"; „er hat am Menschen, diesem Meisterwerk, keine Lust und keine Freude." Sein Wille ist gelähmt. Er thut nicht bloß für seinen Vater nichts, er handelt überhaupt nur, wenn er von außen dazu gezwungen wird. Nur gerufen kommt er zu seiner Mutter, nur gezwungen von ihr hält er ihr ihre Untreue gegen ihren ersten Gatten vor. Er ersticht den Polonius, weil er glaubt, es gehe ihm selber ans Leben; er überantwortet den Rosenkranz und Güldenstern dem Tode, weil er nur so dem eigenen Verderben entgeht; er ringt im Grabe der Ophelia mit Laertes, weil ihn dieser durch seine Schmähungen dazu herausfordert, und durchbohrt schließlich den Klaudius erst, nachdem er selber den Todesstoß erhalten hat. Ja, selbst zum Schutz seines eigenen Lebens thut er nichts, wenn ein Aufschub ohne Gefahr für

[1] Vgl. auch noch Leidesdorf S. 161.

seine Person noch denkbar ist. Obwohl er, wie sich aus III. 4 ergibt, bevor er noch zu seiner Mutter beschieden wird, weiß, daß man ihn nach England schicken will, um ihn dort unschädlich machen zu lassen; obwohl er seiner Mutter gegenüber mit einer „Gegenmine“ gegen diese „Schurkerei“ droht, „die ein Klafter tiefer geht“, thut er doch nichts, als bis er sich in der Schlinge sieht. Und was geschieht nach seiner Rückkehr nach Dänemark? Man erwartet, er werde jetzt nichts Eiligeres zu thun haben, als den Urheber des Mordplans vor die Klinge zu fordern, zumal nachdem er selber V. 2 die Überzeugung ausspricht, daß er rasch handeln müsse. Auch jetzt ergeht er sich lediglich in Schmähungen gegen seinen Onkel und vergißt auf die Sicherstellung seiner Person vollständig, bis ein neuer Mordplan des Klaudius gegen ihn Erfolg hat und dem armen Hamlet nur so viel Zeit läßt, um noch für sich — und eigentlich nur nebenbei für seinen Vater — Rache zu nehmen.

Diese Scheu vor selbständigem, selbstgewolltem Handeln im Zusammenhalt mit dem willens- und thatkräftigen, dem unerschrockenen Kriegssohn, als den wir ihn beim ersten Auftreten des Geistes seines Vaters kennen lernten, und im Zusammenhalt mit den schweren Vorwürfen, die er sich fortwährend wegen seiner Pflichtvergessenheit macht, wäre unbegreiflich und unerklärlich, wenn man bei Hamlet nicht völlige Umwandlung seiner Gemütsverfassung, nahezu völlige Lähmung der Willenskraft annehmen wollte.

Aber nicht bloß zum Handeln hat er alle Lust verloren, selbst am Leben findet er keine Freude mehr. „O schmölze“, sagt er schon I. 2, „doch dies allzu feste Fleisch, zerging und löst in einen Thau sich auf! Oder hätte nicht der Ewige sein Gebet gerichtet gegen Selbstmord!“ Den gleichen Gefühlen gibt er II. 2 Rosenkranz und Güldenstern gegenüber Ausdruck und in dem Monolog III. 1.

Allein trotz dieses Überdrusses am Leben denkt Hamlet nicht ernstlich daran, dasselbe abzuschütteln; und dies ist bei seinem Gemütszustande gewissermaßen selbstverständlich; denn seit den Enthüllungen des Geistes seines Vaters leidet Hamlet an einer alles entschiedene Handeln hemmenden Furcht vor dem Tode. Er stellt sich wahnsinnig [1]. Man kann annehmen,

[1] Manche Erklärer behaupten, Hamlet sei zeitweilig wirklich wahnsinnig (Genée S. 309); hiefür bietet die Dichtung keine durchschlagenden Anhaltspunkte. Die „wirblichten und irren“ Reden, von denen Horatio I. 5 spricht, sind es bloß für diesen, nicht für Hamlet, der recht gut weiß, was er will, aber seinen Freunden zu wenig mitteilt, als daß diese ihn verstehen könnten. Ist es doch eine gewöhnliche und psychologisch ganz erklärliche Erscheinung, daß jemand, der eine so erschütternde Entdeckung gemacht hat wie Hamlet und dieselbe als Geheimnis in sich verschließen will, Neugierige und selbst seine nächste Umgebung mit für sie rätselhaften Äußerungen abfertigt. Daß er keinen Augenblick an Wahnsinn litt, geht einmal daraus

Hamlet greife zu dieser List, um, wie der Hamlet des Saxo Grammaticus, den Erfolg seines Racheplanes zu sichern, nicht aus Furcht für sein Leben, wiewohl man schon aus der Wahl dieses Kampfmittels schließen darf, Hamlet werde es mit der Rache nicht so eilig haben und hätten bereits „ängstliche Erwägungen" sich vorgedrängt. Unzweideutig aber tritt Hamlets Furcht vor dem Tod an den Tag in dem Monolog III. 1: „Sein oder Nichtsein". Er erörtert hier die Frage, ob er „die Pfeil und Schleudern des wütenden Geschicks erdulden oder, sich waffnend gegen eine See von Plagen, durch Widerstand sie enden" d. h. den Tod suchen soll. Die nun folgenden Reflexionen über des Menschen mögliches Los im Jenseits führen ihn zu der Überzeugung, daß die geduldige Ertragung aller irdischen Leiden „edler im Gemüte (nobler in the mind) ist[1]. Seine Furcht vor dem Tode erweist sich auch daraus, daß er an die Möglichkeit eines Sieges über „die See von Plagen" gar nicht denkt, „eine See von Plagen", zu der seine Todesfurcht die Rache an seinem Onkel aufbauscht, wie sie ihn I. 5 in der Ermordung seines Vaters durch Klaudius einen Greuel erblicken läßt, der „die Welt aus den Fugen" bringt.

Hamlet selber gesteht, daß es Furcht für sein Leben ist, was ihn

---

hervor, daß er I. 5 am Ende zu seinen Freunden sagt: „Hier, wie vorhin, schwöret mir, so Gott euch helfe: wie fremd und seltsam ich mich nehmen mag, da mir vielleicht in Zukunft dienlich scheint, ein wunderliches Wesen anzulegen, ihr wollet nie, da ihr alsdann mich seht, die Arme so verschlingend, noch die Köpfe so schüttelnd, noch durch zweifelhafte Reden .... verraten, daß ihr von mir was wisset; dieses schwört!" — Gegen diese Annahme spricht ferner die an seine Mutter III. 4 gerichtete Aufforderung: „Bringt diesen ganzen Handel an den Tag, daß ich in keiner wahren Tollheit bin, nur toll aus List!". Damit vergleiche man das Urteil des Klaudius über diesen Punkt (III. 1). (Wenn Hamlet sein Gebahren am Grab der Ophelia Wahnsinn nennt, so wird dabei doch kaum jemand an Irrsinn denken). Zudem ist es ganz unwahrscheinlich, daß Shakespeare in ein und demselben Drama zwei Irrsinnige (Hamlet und Ophelia) einführt; auch zeigt ein Blick auf den Geisteszustand beider, daß ihre Krankheiten nichts mit einander gemein haben.

[1] Nebenbei bemerkt, wird das To be or not to be vielfach unrichtig ausgelegt, indem man meint, Hamlet wolle jetzt die Frage, ob wir nach dem Tode noch fortleben, erwägen. Darüber ließ ihm ja das Erscheinen des Geistes seines Vaters keinen Zweifel und bekundet seine Absicht, den Klaudius zu töten, wenn er im Sündenpfuhl sich wälzt und so der Verdamnis verfallen muß, seinen Glauben an ein Jenseits; ebenso die Worte „Sterben — schlafen — vielleicht auch träumen?" Denn wer schlafen, träumen soll, der muß doch auch existieren. Und wenn er das Leben nach dem Tode einen Schlaf nennt, so hält er sich dabei an ein allgemein übliches Bild (vgl. „ewiger Schlaf", „ewige Ruhe", „s'endormir dans le Seigneur," sommeil éternel). Übrigens muß es allerdings auffallen, daß Hamlet „das Jenseits das unentdeckte Land" nennt, „von deß Bezirk kein Wandrer wiederkehrt", nachdem doch sein Vater zurückgekehrt ist. Übersehen des Dichters beim Überarbeiten?

von mannhaftem Handeln abhält. Nachdem er IV. 4 den Zweck des Kriegszugs, den Fortinbras nach Polen unternimmt, erfahren und sich neuerdings ob seiner Pflichtvergessenheit Vorwürfe gemacht hat, fährt er weiter: „Seis viehisches Vergessen oder seis ein banger Zweifel, welcher zu genau den Ausgang bedenkt — ein Gedanke, der, zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur und stets drei Viertel Feigheit hat". Also der möglicher Weise für ihn ungünstige Ausgang (event) ist es, was ihn von entschiedenem Handeln zurückhält, nicht etwa sittliche Bedenken. Daß wirklich die Sorge um sein Leben seine Willenskraft lähmt, ergibt sich auch aus einer anderen Stelle. V. 2, wo von dem bevorstehenden Zweikampf mit Laertes die Rede ist, sagt er zu Horatio: „Aber du kannst dir nicht vorstellen, wie übel es mir ums Herz ist." Wenn er nun aber auf den Rat des Horatio, vom Zweikampf abzustehen, erwidert: „Ich trotze allen Vorbedeutungen", so steht dieses plötzliche Erwachen eines energischen Selbstgefühls in keinem Widerspruch mit Hamlets Gemütszustand. Die Grundstimmung Hamlets ist, wie bei jedem Melancholiker, Trübsinn und Furcht. Bei dem bevorstehenden Zweikampf ist die Furcht vor dem „Ausgang" desselben eine natürliche, Hamlet unbewußte Wirkung der vorherrschenden Gemütsverfassung; aber der Gedanke an die Unabwendbarkeit der Gefahr, an die moralische Unmöglichkeit, den Zweikampf abzulehnen, gibt ihm momentan eine manneswürdige Willens- und Thatkraft. Und damit kommen wir auf ein anderes charakteristisches Merkmal der Melancholie. Die dem Mangel an Selbstvertrauen und der Furcht für sein Leben entspringende Unlust zum Handeln, die Unentschlossenheit und wie man, normale Gemütszustände vorausgesetzt, sagen müßte, Feigheit weicht sofort einem ungewöhnlichen Mannesmut, wenn ein Angriff von außen erfolgt, wenn er zum Handeln gezwungen wird. Mit rücksichtsloser Energie stößt er den Polonius, hinter dem er einen lauernden Meuchler wittert, nieder, sendet er seine verräterischen Freunde Rosenkranz und Güldenstern in den Tod, durchbohrt er schließlich seinen schurkischen Onkel. Gegen seine Mutter redet er zwar nur Dolche, aber in so erbarmungsloser Weise, als ob er Dolche gebrauchte und selbst das Dazwischentreten des Geistes seines Vaters vermag ihn nicht wesentlich milder zu stimmen [1].

Die schnöde Untreue seiner Mutter, die ihm bis dahin als Muster makelloser Weiblichkeit gegolten hatte, hatte Hamlet um allen Glauben an weibliche Tugend gebracht. Wenn er nun, von dem Schmerz über diese für ihn furchtbare Enttäuschung fortgerissen, gerade Ophelia in so grausamer Weise die Schuld seiner Mutter büßen läßt, so hat dieses sonst unerklärliche Vorgehen seinen Grund in der der Melancholie eigen-

[1] Vgl. hiemit, was Gervinus II/12 von Hamlets Charakter sagt.

tümlichen Neigung, ihre Opfer unter dem Teuersten, was sie hat, zu suchen. Daß aber Hamlets Zuneigung zu Ophelia eine aufrichtige ist, daß er sie über alles schätzt und achtet, beweist seine Haltung an ihrem Grabe (V. 1). Auch die Thränen, die Hamlet nach den Angaben der Königin bei der Leiche des Polonius weint (IV. 1), gelten wohl mehr seiner Geliebten als dem Polonius, und wenn er vor Beginn des Zweikampfes dem Laertes die Hand zur Versöhnung reicht, so dürfte ihn auch hiezu in erster Linie der Gedanke, daß Laertes der Bruder der Ophelia ist, bestimmt haben.

Übrigens weist Shakespeare der Melancholie Hamlets neben Lethargie und Gewaltthaten noch ein drittes, gleichsam neutrales Gebiet an, ein Gebiet, wo sich die Seele von dem Gedanken an die Ursachen ihrer Krankheit und damit gewissermaßen auch von deu Folgen derselben los- macht und so eine Zeitlang in vollständig normalen Bahnen sich bewegt. Ich erinnere an die beiden Erörterungen Hamlets über das Bühnenwesen (II. 2 u. III. 2), an das Gespräch Hamlets mit dem Totengräber (V. 1) und an das diesem sich anschließende mit Horatio, welch letzteres, wenn auch an melancholischen Pessimismus streifend, doch im Ganzen einen teils humoristischen, teils ruhig räsonierenden Charakter hat. Solche, sozusagen, lichte Augenblicke gehören mit zu den Eigentümlichkeiten der Melancholie, wie wir aus Leidesdorf ersehen, der S. 171 sagt: „Meist ist der Verlauf der Schwermut (Melancholie) chronisch und kontinuierlich; zuweilen im Beginn remittierend und scheinbar inter- mittierend, so daß nach einigen Tagen tiefer Melancholie Erleichterung, Ruhe, Schlaf, Besonnenheit eintritt."

Damit, daß der Dichter den Hamlet zeitweilig völlig normal fühlen, denken und reden läßt, erreicht er auch noch etwas anderes. Diese Proben gründlicher philosophischer Bildung zeigen uns einerseits, „welch ein edler Geist hier zerstört ist," andererseits bieten sie einen vollgültigen Beweis dafür, daß das Lob, welches ihm Ophelia III. 1 in anderen Beziehungen spendet, ein vollkommen verdientes ist.

Während die medizinische Wissenschaft das Wesen der Melancholie auf Grund vielfacher praktischer Beobachtungen feststellt, verkörpert es Shakespeare in einem individuell-typischen Bild mit solcher Meisterschaft, daß, wenn jemand sich daran machen wollte, aus dessen „Hamlet" eine Theorie der Melancholie zu abstrahieren, diese in allen wesentlichen Punkten mit den Resultaten, welche der Patholog auf empirisch-spekulativem Wege zu tage fördert, zusammenfallen müßte, ein Beweis für die poetische Wahrheit der Dichtung und für des Dichters gründliche Kenntnis der menschlichen Natur.

So dürfte wohl kein Zweifel mehr bestehen, daß Shakespeare, wie

in anderen Dramen andere Seelenkrankheiten, z. B. im „Othello“ rasende Eifersucht, im „Kaufmann von Venedig“ unbegrenzten Christenhaß, im „König Lear“ geistige Umnachtung, so im „H a m l e t“ die alle Willenskraft lähmende und allen Lebensmut brechende Melancholie zur Darstellung gebracht hat.

Nachdem auch an Shakespeares „Hamlet“ die Sonde „d e r t r a g i s c h e n S c h u l d“ angelegt wurde und eine stichhaltige Lösung dieser Frage für das Verständnis unserer Tragödie von wesentlichem Belang ist, so dürfte es wohl gerechtfertigt erscheinen, wenn ich über diesen Punkt etwas eingehender spreche.

Unter (sittlicher) Schuld verstehen wir jede wissentliche Übertretung jener Lebensnormen, die wir in dem Begriffe „sittliche Weltordnung“ zusammenfassen. Der Glaube an eine sittliche Weltordnung, an die Ahndung jedes Frevels gegen dieselbe durch eine höhere Macht, an eine ausgleichende Gerechtigkeit ist dem Menschen ein unabweisbares Bedürfnis. Den Forderungen der Moral in allen Punkten gerecht zu werden, hält er für seinen eigentlichen Lebenszweck und findet in dem Bewußtsein, seinen Pflichten nach besten Kräften nachgekommen zu sein, und nur in diesem Bewußtsein jene innere Ruhe und jenen inneren Frieden, die den Menschen wahrhaft und dauernd glücklich und gegen alle Lebensstürme, wie man sagt, wetterfest machen. Und so kommt es, daß gerade die weisesten, die edelsten Männer, die größten Wohlthäter der Menschheit unter Verzicht auf alle Lebensgenüsse, unter geduldiger Ertragung aller Mühsale und Verfolgungen und unter Einsetzung ihres Lebens alle Zeit und alle Kraft auf die Förderung des eigenen und des sittlichen Wohles ihrer Mitmenschen verwenden.

In diesem Glauben an eine sittliche Weltordnung und in diesem Streben, derselben gemäß zu leben, werden wir bestärkt durch die Thatsache, daß die menschliche Gesellschaft, daß insbesondere ein Staatswesen ohne sittliche Grundlagen nicht bestehen kann. Darum wurzelt auch dieser Glaube an eine göttliche Weltregierung so tief in unserer Seele, daß Lebensvorgänge, die diesen Glauben scheinbar Lügen strafen (ungesühnte Frevel, unverschuldete Leiden), denselben nicht nur nicht erschüttern oder schwächen, sondern im Gegenteil nähren und stärken, ja, daß gerade der in ihnen liegende Widerspruch mit unserer sittlichen Überzeugung zum vollgültigen Beweis der Existenz eines ausgleichenden Jenseits wird. Wenn daher im irdischen Leben nicht selten das Laster triumphiert und die Tugend verkannt und verfolgt wird, so kann uns dies in unserm Glauben an eine gerechte Vorsehung nicht irre machen, weil wir jenseits des Grabes eine vollbefriedigende Lösung aller sittlichen Rätsel des irdischen Daseins mit aller Sicherheit erwarten dürfen.

Wie nun die Dichtkunst überhaupt das menschliche Denken, Fühlen

und Wollen, also das menschliche Seelenleben zum Vorwurf wählt[1] und sinnliche Gestalten und äußere Vorgänge ihr bloß Mittel zur Versinnlichung des Seelenlebens und darum von untergeordneter Bedeutung sind[2], so bringt der tragische Dichter speciell das sittliche Ringen, die sittlichen Kämpfe des Menschen mit sich, mit seinen Nebenmenschen, mit äußern Verhältnissen, mit dem Schicksal, mit den sittlichen Mächten zur Darstellung.

Dieses Ringen, diese Kämpfe sind in der Sage und in der Geschichte niedergelegt und der tragische Dichter schöpft aus dieser Quelle[3]. Diesen Stoff nun poetisch wahr zur Anschauung zu bringen, ist die Aufgabe des tragischen Dichters. Was wir aber unter dem Ausdruck „poetisch wahr“ zu verstehen haben, darüber gibt uns Aristoteles im 9. Kapitel seiner Poetik authentischen Aufschluß[4]. Der Dichter darf sich nämlich nicht damit

---

[1] Und hierin unterscheidet sich die Dichtkunst ganz wesentlich von der Malerei und Plastik, welche auf die Darstellung der sichtbaren Welt und vornehmlich der Menschengestalt beschränkt sind und bei welchen, wenn es sich um den menschlichen Körper handelt, die in der sinnlichen Form zum Ausdruck kommende Seele einem der Staffage in landschaftlichen Gemälden ähnlichen Zwecke dient. Nur jene Gattung der modernen Kunst, welche ohne Rücksicht auf historische Treue (Porträt) und ohne Rücksicht auf ideale Schönheit der Körperformen die sinnliche Gestalt zum Träger der Seele, den Ausdruck zur Hauptsache, zu ihrer eigentlichen Aufgabe macht, teilt mit der Dichtkunst das gleiche Gebiet.

[2] Einen Beleg für die Stichhaltigkeit dieser Auffassung finde ich in den interessanten Bemerkungen Göthes (Cotta XXX. 369) über die Wirkungen Shakespearescher Dramen. — Die selbständige Beschreibung von sinnlichen Gegenständen wird dem Dichter nie gelingen, weil dies seine Darstellungsmittel (die Sprache) nicht gestatten. Ist schon die befriedigende Zeichnung eines sinnlichen Gegenstandes in Prosa sehr schwer, so ist dies in poetischer Form unmöglich. Wir bekommen trotz Lessing von Homers Schild des Achilles so wenig eine klare Vorstellung wie von Vergils Schild des Äneas. Ähnlich verhält es sich mit sinnlichen Vorgängen. Übrigens ist das Gebiet der Dichtkunst ein unbegrenztes und jeder Stoff poetisch, sobald er zum Träger menschlichen Denkens, Fühlens und Wollens gemacht wird,

[3] Selbst bei jenen Dichtungen, deren Stoff als eigene Erfindung des Dichters gilt, ist dies nur scheinbar der Fall. Denn was hier der Dichter sein eigen nennt, ist im Grunde nur eine Abstraktion aus dem wirklichen Leben, aus Sage und Geschichte. Da die Individualisierung solcher Stoffe außerordentlich schwer ist, so verzichten die großen tragischen Meister gern auf diesen Ruhm und rät Horaz in seiner Ars poetica Vv. 128—130 mit Recht davon ab: „Difficile est proprie communia dicere tuque rectius Jliacum carmen diducis in actus, quam si proferres ignota indictaque primus“.

[4] Die Bezeichnungen „naturwahr“, „naturgetreu“, „lebenswahr“ gebraucht man ohne Unterschied im Sinne von „poetisch wahr“ und „historisch“ oder „individuell wahr,“ in beiden Fällen nicht ohne innere Berechtigung, was indes mitunter Anlaß zu Mißverständnissen gibt.

begnügen, uns einzelne Personen, Vorgänge, Verhältnisse vorzuführen — das ist Sache des Geschichtschreibers —, sondern seine Zeichnung muß zugleich das Urbild (Prototyp) aller Personen, Vorgänge, Verhältnisse der gleichen Art, sie muß zugleich typisch sein. Homers Achilles ist nicht bloß der gefeierte griechische Held, er ist zugleich das Bild jedes Heldenjünglings [1]. Die allen Menschen oder einzelnen Menschenklassen gemeinsamen Eigenschaften und Merkmale bilden gleichsam den eisernen Bestand, die Einheit in der Vielheit, auf welcher sich aus verschiedenen äußeren Verhältnissen: Ort, Zeit, Nationalität u. s. w. einer- und aus der jedem einzelnen Menschen, Ding, Verhältnis innewohnenden, ihm ausschließlich zukommenden Eigenschaften und Merkmalen die poetische Individualität aufbaut, die wohl ihr Eigenwesen bewahrt, aber nicht in Widerspruch geraten darf mit dem allgemein menschlichen Wesen; die Dichtung muß individuell-typisch, muß poetisch wahr sein. Wenn es dem Dichter gelingt, einen einzelnen Fall so zu zeichnen, daß wir uns sagen müssen, daß die Dinge, wie in diesem einen Falle, unter gleichen Verhältnissen in jedem andern Falle gehen und gehen müssen, so hat er geleistet, was er leisten sollte.

Wenn wir die Werke der gefeiertsten tragischen Dichter ohne Voreingenommenheit und ohne Rücksicht auf irgend eine Theorie, auch ohne Rücksicht auf die vielfach mißverstandene Poetik des Aristoteles lesen würden und dabei nur darauf bedacht wären, die treffenden Dichtungen vollständig zu erfassen und, wie man sagt, uns vollständig hineinzuleben und namentlich auch die Normen zu finden, nach denen die Dichter bewußt oder unbewußt bei ihrer Arbeit sich richteten, so würden wir uns überzeugen, daß ihnen poetisch wahre Nachbildung des wirklichen Lebens ausschließlicher Zweck ihres Schaffens war [2], daß sie, um diesen Zweck sicher zu erreichen, den Stoff fast ausschließlich aus der Geschichte oder aus der auf geschichtlichen Thatsachen fußenden Sage oder Mythe nehmen und an dem Überlieferten keine wesentlichen oder nur solche Umgestaltungen vornehmen, welche der individuell-typische Charakter der Dichtung erheischt. Man würde sich aber auch überzeugen, daß, wenn Aristoteles mit seiner Poetik auch im ganzen das Richtige getroffen hat, seine Auffassung doch da und dort der Ergänzung oder Richtigstellung bedarf und daß seine

[1] Vgl. Göthe: Erste Epistel. (Cotta I/269): „Dort (in der Ilias) sieht jeglicher Held in Helm und Harnisch, es sieht hier (in der Odyssee) sich der Bettler sogar in seinen Lumpen veredelt.“

[2] In der poetischen Wahrheit der Dichtung liegt das Kriterium für den künstlerischen Wert derselben und der ästhetische Genuß des Publikums. Vergl. Aristoteles Poetik 4.

Ausleger vielfach auf falscher Fährte sich befinden und in Folge dessen unhaltbare Theorien aufstellen [1].

Nachdem nun aber der tragische Dichter die sittlichen Konflikte des Menschenlebens uns im Spiegelbild vorführen soll, diese Konflikte aber sehr oft einen mit unseren Vorstellungen von der göttlichen Weltordnung im Widerspruch stehenden irdischen Abschluß finden, so wird und kann auch der Dichter mit seinen Schöpfungen nur selten unsern sittlichen Gefühlen und Bedürfnissen völlig gerecht werden und muß uns, wie das wirkliche Leben, auf ein ausgleichendes Jenseits vertrösten. Schiller verzeichnet diese Vertröstung auf das Jenseits als einen wesentlichen Fortschritt der dramatischen Kunst, indem er in dem Lehrgedichte: „Die Künstler" (Cotta I/112) sagt:

„Still wandelte von Thespis Wagen
„Die Vorsicht (Vorsehung) in den Weltenlauf.
„Doch in den großen Weltenlauf
„Ward euer Ebenmaß zu früh getragen.
„Als des Geschickes dunkle Hand,
„Was sie vor euren Augen schnürte,
„Vor euren Augen nicht auseinander band,
„Das Leben in die Tiefe schwand,
„Eh es den schönen Kreis vollführte:
„Da führtet ihr aus kühner Eigenmacht
„Den Bogen weiter durch der Zukunft Nacht;
„Da stürztet ihr euch ohne Beben
„In des Avernus schwarzen Ozean
„Und trafet das entflohne Leben
„Jenseits der Urne wieder an."

Und so wird der tragische Dichter Lebenserscheinungen, in denen unser Glaube an eine sittliche Weltordnung seine Rechtfertigung findet, in denen der Held des Stücks einer höheren Pflicht sein Teuerstes zu opfern entschlossen ist und es gerade dadurch rettet (Göthes Iphigenie) oder der Vertreter der sittlichen Weltordnung den Verächter derselben zur Strafe zieht (Orestie) oder ein Schurke durch sein folterndes Gewissen ins Verderben gejagt wird (Shakespeares Richard III) mit einer gewissen Vorliebe behandeln, zumal da er weiß, daß er damit auch den Geschmack seines Publikums am meisten trifft und ihm erhöhten Genuß bereitet [2].

---

[1] Vgl. Göthe III/273.

[2] Schon das altgriechische Publikum gab solchen Dramen den Vorzug, wie wir aus des Aristoteles Poetik ersehen, der gegen Ende des 13. Kapitels sich folgendermaßen äußert: „Es gibt Kunstrichter, die jenen Dramen den ersten Platz einräumen, in welchen, wie in der Odyssee, nach schweren Kämpfen die Guten siegen, die Schlechten zu Grunde gehen. Eine solche Bevorzugung dankt diese Art von Dramen der Schwäche

Wenn nun aber auch der Dichter derartige Stoffe nicht ungern zum Vorwurf wählt, so läßt er es sich doch nicht nehmen, auch solche Bilder aus dem menschlichen Leben uns vorzuführen, die unserm sittlichen Gefühle und Bedürfnisse weniger zusagen[1]. Schiller zeichnet uns in seinem „Wallenstein“ einen Helden, der kein Recht hat, über die Strafe, die ihm für seinen Frevel wird, zu klagen; allein dadurch, daß ihn der Dichter „unserm Herzen menschlich näher bringt . . . , daß er die größere Hälfte der Schuld den unglückseligen Sternen“ zuwälzt und dadurch, daß er völlig Unschuldige (Max Piccolomini, Thekla und deren Mutter) namenlosem Elend überantwortet, werden wir des Sieges der sittlichen Weltordnung nicht recht froh und ringt uns der Held und seine Leidensgenossen tiefes Mitleid ab, so daß wir versucht werden, mit Buttler (Cotta IV/345) auszurufen:

„Es denkt der Mensch die freie That zu thun.
Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden
Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.“

In Göthes „Götz“ „war es ein tüchtiger Mann, der untergeht in dem Wahne, zu Zeiten der Anarchie sei der wohlwollende Kräftige von einiger Bedeutung; im „Egmont“ waren es „festgegründete Zustände, die sich vor strenger, gut berechneter Despotie nicht halten können“ (XXII. 392) und, können wir mit Schiller (Cotta XII/370) hinzusetzen, geht der Held zu Grunde in Folge „übertriebenen Vertrauens zu seiner gerechten Sache“. In Lessings „Emilie Galotti“ kann sich die Unschuld vor den

(*ἀσθένεια*) des Publikums, dessen Wünschen die Dichter sich fügen.“ Dieses abfällige Urteil des Aristoteles über den Geschmack seiner Zeitgenossen ist bei dem Standpunkt, den er hinsichtlich des Zwecks der Tragödie einnimmt, ganz begreiflich. Der Anblick des Untergangs sämtlicher Nibelungen erheischt stärkere Nerven als die Versöhnungsscene am Schlusse des Gudrunliedes. Indes haben die Dichter doppelten Grund, diese Schwäche ihres Publikums nicht zu unterschätzen, einmal, weil sie einem sittlichen Bedürfnis entspringt und dann, weil Urteil und Geschmack des Publikums besonderer Beachtung wert ist nach des Aristoteles eigener Ansicht, der Polit. III 6 § 4 sagt: *Κρίνουσιν ἄμεινον* (als die Gebildeten) *οἱ πολλοὶ* (und diese bilden doch das eigentliche Publikum) *καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα καὶ τὰ τῶν ποιητῶν· ἄλλοι γὰρ ἄλλο τι μόριον, πάντες δὲ πάντα.* — Daß das moderne Publikum an der gleichen Schwäche — sachgemäßer würde man sagen: an dem gleichen sittlichen Bedürfnisse — leidet, konstatiert Freytag, der Seite 97 seiner „Technik des Dramas“ sagt: „Es scheint, daß die Athener bereits denselben Geschmack hatten, den wir an unsern Zuschauern kennen; sie sahen am liebsten solche Tragödien, welche in unserm Sinne Schauspiele waren, in denen der Held arg durch das Schicksal zerzaust wurde, aber zuletzt Haut und Haar gerettet davon trug.

[1] Nur auf diese Weise vermag der Dichter der Forderung, „ein Epitomator der Natur zu sein“ (Göthe XXXV/379), „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten“ in Wahrheit nachzukommen.

Nachstellungen eines Wüstlings nur durch freiwilligen Tod retten. Im „König Ödipus“ von Sophokles wird der Held des Stücks, der nach einem über dessen Eltern verhängten Götterfluche an denselben zum Verbrecher werden soll, trotz redlichsten Bemühens, diese Schuld von sich abzuwenden, ja gerade dadurch zum Vollstrecker des Fluches.

In den zuletzt aufgeführten vier Tragödien geht unser Glaube an eine sittliche Weltordnung leer aus; unserm Herzen bleibt nur die Teilnahme an dem traurigen Lose des Helden und der einen und andern Nebenfigur, unserm Verstand das Interesse an dem Entwicklungsgang der Handlung und der Zeichnung der Charaktere der beteiligten Personen. Gleichwohl behandelt der Dichter solche Stoffe mit gleicher Wärme und Hingebung und ist zufrieden, wenn er sich sagen kann, seine Zeichnung sei ein poetisch wahres Bild des Menschenlebens. Und wie der Dichter, so denkt auch sein Publikum. Wie wir im wirklichen Leben durch Ereignisse, in denen sich das Walten einer sittlichen Ordnung kund gibt, der „Finger Gottes“ in unzweideutiger Weise zu tage tritt, uns gehoben fühlen, gleichwohl aber auch andere, außergewöhnliche, unserm sittlichen Bedürfnisse weniger oder gar nicht zusagende Vorgänge mit regem Interesse verfolgen, ohne uns dadurch in unserm Glauben an eine ausgleichende Gerechtigkeit beirren zu lassen, so ist es auch mit den das Menschenleben nachbildenden Kunstschöpfungen.

Wenn Aristoteles (Poetik cap. 13) Stoffe, in denen ein Schurke ins Unglück stürzt, für untragisch erklärt, so hat er bei seiner Auffassung des Zwecks der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, vollkommen recht. Wer wird Richard III. bemitleiden oder für ihn fürchten? Allein unser Standpunkt ist ein anderer als der des Aristoteles. Unser Mitleid und unsere Furcht beschränkt sich hier auf unschuldige Nebenfiguren, unser sittliches Gefühl dagegen wird in vollem Maße befriedigt weniger durch den gewissermaßen zufälligen Tod des Bösewichts in der Schlacht, als durch die Gewissensbisse, von denen er gequält wird.

Die an und für sich nicht undenkbare dramatische Behandlung von Unthaten, durch die der Urheber derselben aus mißlicher Lage in eine beneidenswerte gelangt und die Aristoteles gleichfalls untragisch nennt, wird ein einsichtsvoller Dichter, abgesehen davon, daß er wohl selber in sich kaum die nötige Begeisterung für den Stoff fände, auch deshalb ablehnen, weil derartige Erscheinungen unser sittliches Gefühl empören, unser Herz kalt lassen und besten Falls unsern Verstand zu interessieren vermögen und weil er damit in den Verdacht zu kommen Gefahr läuft, als ob er die Schurkerei in Schutz nehmen wollte (Euripides). — Die Leiden eines makellosen (ἀρετῇ διαφέρων, ἐπιεικής) Helden bedürfen bloß eines hiezu befähigten Dichters, um auf der Bühne eines eben so großen

Beifalls sicher zu sein als jedes andere dramatische Meisterwerk (Passionsspiele).

Angesichts der Thatsache, daß die anerkannt größten Tragiker keineswegs darauf bedacht waren, lediglich Theodiceen auf die Bühne zu bringen, muß es auffallen, daß manche Kunstrichter nur solche Stoffe als tragisch gelten lassen wollen, in denen der Konflikt vor den Augen der Zuschauer sich im Sinn ausgleichender Gerechtigkeit löst. Günther sagt in seinem Werke: „Grundzüge der tragischen Kunst" Seite 437: „Sein Publikum sich damit trösten zu lassen, daß es ein Jenseits, daß es dort eine Vergeltung gibt, befriedigt nicht genug, weil der grelle Widerspruch unharmonisch nachklingt, als schlösse das Stück mit einer argen Dissonanz." Und S. 438: „Wenn anders sie (die Dichtkunst) an einer vollkommenen und sittlichen Weltordnung festhält — und wie darf sie sich je von dieser ihrer Grundlage lösen? — muß sie dieselbe in ihren Gebilden auch in die Erscheinung treten lassen, nicht auf Gebiete verweisen, die außerhalb der Sphäre ihrer Darstellung liegen. Sie verzichtet also gern und freiwillig auf die reale Wirklichkeit d. h. auf diejenige, welche sich in der äußern Erscheinungswelt kund gibt und bietet uns dafür die ideale Wahrheit d. h. diejenige, welche dem innern Wesen der sittlichen Weltordnung entspricht und gegen die jene erstere vielmehr bloßer Schein ist. Kurz gesagt, die Tragödie führt die Sittlichkeit in der Erscheinungswelt zum Siege, indem sie den Zwiespalt zwischen sinnlichem und sittlichem Prinzip aussöhnt. Wir nennen das Idealisierung der sinnlichen Welt." Ein anderer[1] äußert sich folgendermaßen: „Die sittliche Weltordnung des Kunstwerks ist eine andere als die der Außenwelt oder vielmehr die ästhetische Betrachtungsweise der allgemeinen Moral ist eine von der praktischen verschiedene[2]. Hiemit vergleiche man, was Göthe in einer Recension von Sulzers Werk: „Die schönen Künste in ihrem Ursprunge, ihrer wahren Natur und besten Anordnung 1772 (Cotta XXXII. S. 21) über derartige „Verschönerung der Natur" sagt.

---

[1] Werner: Allg. Zeitung 1891. Beilage Nr. 175 S. 2.

[2] Wie der Metaphysiker, wenn er, von dem Zusammenhang mit der wirklichen Welt sich losschälend, in ein Gebiet hinübergreift, für dessen Ergründung ihm der Schöpfer die Organe versagt hat, notwendig in ein nebelhaftes Chaos gerät („die Dinge außer mir sind, weil und solange ich sie denke". Vierte Dimension), so ergeht es dem Kunstrichter, wenn er die interessanten Lebenserscheinungen mit den geringwertigen in einen Topf wirft, sie in den Ausdruck „gemeine Wirklichkeit" zusammenfaßt, diese „gemeine Wirklichkeit" dem Dichter verschließen und ihn in eine Welt drängen will, die mit dem wirklichen Leben wenig gemein hat und dasselbe nur an den äußersten Enden berührt. Das Gebiet des Dichters bilden die interessantesten Erscheinungen des wirklichen Lebens, wie sie in Geschichte und Sage niedergelegt sind.

Diese, mit der Praxis, wir dürfen wohl sagen, aller großen tragischen Dichter in grellem Widerspruch stehende Auffassung des Verhältnisses zwischen Natur und Kunst und des Zweckes der Dichtkunst führte zu der Aufstellung der Theorie von der sogenannten „tragischen Schuld", die auf dem Gebiete der Dichtkunst einen wahren Greuel der Verwüstung hätte anrichten können, wenn nicht alle mustergiltigen Dichter gedacht hätten, wie Klopstock (Cotta IV. S. 278): Ästhetiker:

„Bürdet ihr nicht Satzungen auf dem geweihten
Dichter? erhebt zu Gesetz sie? und dem Künstler
Ward doch selbst kein Gesetz gegeben,
Wies dem Gerechten nicht ward" [1].

Desto größer ist der Nachteil des Publikums, dem diese Theorie das Verständnis der tragischen Schöpfungen ungemein erschwert und damit den ästhetischen Genuß wesentlich verkümmert.

Über die „tragische Schuld" nun bemerkt Günther in dem bereits erwähnten Werke S. 443 Folgendes: „Die wahre Tragödie verlangt eine adäquate Schuld, welche erst einen logischen Kausalnexus herstellt und den Untergang als sittlich notwendig motiviert. Die Fabel von dem echt Tragischen der unverhältnismäßigen Schuld spukt noch heutzutage in manchen Köpfen. Und doch kann nichts Sinnloseres gedacht werden." S. 347: Äschylus stellt den Menschen sittlich frei und verantwortlich in eine Welt, die durch höhere, heilige Ordnung zusammengehalten wird. Aus eigener Schuld verletzt dieser die seinem Eigenwillen gezogenen Schranken, aus seinem Charakter motiviert sich sein Leiden. Alle Willkür, aller Zweifel ist ausgeschlossen, des Helden Fall ist einzig die sittlich notwendige Sühne seines Fehls, zu welchem ihn Sinnlichkeit, Leidenschaft, Herrschbegier, Ehrgeiz, Rachsucht und trotziges Benehmen verführte." S. 112: „Der Forderung einer gerechten Verhältnismäßigkeit von Schuld und Sühne kommt er (Äschylus) überall nach. Vgl. auch S. 217 Ende, 475 Ende [2]. Ein anderer Kunstrichter äußert sich über diese Frage

[1] Schiller äußert sich in einem Briefe an Schütz (24. Januar 1802) folgendermaßen: „Sie erweisen mir zu viel Ehre, wenn Sie glauben, daß ich das Geschäft des Kritikers und Recensenten bei meinen Stücken selbst am besten übernehmen könnte. Vor 10 Jahren hätte ich es ohne Bedenken gethan, weil ich damals noch einen größern Glauben an eine Kunsttheorie und Ästhestik hatte als jetzt. Gegenwärtig erscheinen mir die beiden Operationen des poetischen Hervorbringens und der rhetorischen Analysis wie Nord- und Südpol von einander geschieden und ich müßte fürchten, ganz von der Produktion abzukommen, wenn ich mich auf die Theorie zu sehr einlassen wollte.

[2] Auffallenderweise fordert Günther eine „adäquate Schuld" nur für den Helden der Tragödie. Hinsichtlich der Nebenpersonen bemerkt er S. 472: „Was das Leiden sekundärer Personen anbelangt, so fällt deren Schicksal zum Teil schon unter die äußeren

folgendermaßen: „In jeder wahren Tragödie begegnet uns wenigstens eine ausgezeichnete Persönlichkeit, die von der sittlichen Gerechtigkeit um einer Schuld willen, die sie auf sich geladen, zur Sühne gezogen wird und mit des Leibes Leben büßt." Vgl. hiemit Stahr in seiner Einleitung zu der Übersetzung von Aristoteles Poetik Seite 56 und 57 und Freytag: Technik des Dramas Seite 79 und 80.

Von einer „tragischen Schuld" in dem eben besprochenen Sinne weiß Aristoteles nichts. Nachdem er im 13. Kapitel seiner Poetik als mit dem Zweck der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, nicht vereinbar jene Handlungen bezeichnet hatte, in denen ein ganz schuldloser aus glücklichen Verhältnissen in unglückliche, oder ein Bösewicht (*μοχθηρός, κακὸς*) aus unglücklichen in glückliche oder auch aus glücklichen in unglückliche gerät, erklärt er für die besten Tragödien diejenigen, in welchen jemand wegen einer *ἁμαρτία* (weiter unten *μεγάλη ἁμαρτία*) aus glücklichen Verhältnissen ins Unglück stürzt. Was er nun aber unter *ἁμαρτία* versteht, ersieht man einmal aus der Gegenüberstellung der *μοχθηρία* und *κακία*, dann daraus, daß er als Beispiele für diese Art Tragödien den „König Ödipus" und den „Thyestes" [1], welche beide unabsichtlich und unbewußt sich schwer verfehlend, anführt. Ferner sagt Aristoteles im 14. Kapitel der Poetik, tragisch seien nur jene Gewaltthaten, welche einem Verwandten gälten und hier habe man zu unterscheiden zwischen bloß beabsichtigten und wirklich vollzogenen Handlungen; von letzteren hätten Fälle, wo man erst nach der That erkenne, daß man sie gegen einen Verwandten verübt habe (Ödipus—Lajos), den Vorzug vor solchen, in denen man von vornherein gewußt habe, daß man einem Verwandten gegenüberstehe (Orestes—Klytämnestra), weil bei jenen das diesen anhaftende Gräßliche (*τὸ μιαρὸν*) wegfalle, dagegen das

Voraussetzungen, zum Teil unter die natürlichen Folgen. Wo ein Unrecht geschieht, da müssen notwendig Unschuldige leiden (Vgl. auch Seite 111 u. f.). Das ist nach meinem Dafürhalten eine seltsame Logik und eine eigentümliche Auffassung der poetischen Gerechtigkeit. Im wirklichen Leben erschüttert uns das Unglück unschuldiger Nebenpersonen oft noch mehr als das teilweise oder ganz verschuldete Verderben der Hauptpersonen und in der Tragödie sollen uns dieselben gleichgiltig sein? Für unsern Verstand, der sich mehr um die technische Seite des Dramas kümmert, mag dies gelten, für unser sittliches Gefühl und unser Herz gewiß nicht. Diese verlangen im Leben wie auf der Bühne gleiches Recht und volle Gerechtigkeit für alle, für die Nebenpersonen nicht weniger als für die Hauptpersonen. Will der Dichter sich unterfangen, die Ausgleichung des sittlich Unebenen dem Jenseits abzunehmen, so können wir von ihm fordern, daß er dies gründlich thut, andernfalls gibt er uns ein unzutreffendes, unwürdiges Bild von der sittlichen Weltordnung, die in der Dichtung in keinem andern Licht erscheinen darf, als wir sie uns sonst zu denken gewohnt sind.

[1] Letzteres Drama ist gleichfalls von Sophokles. Vgl. Günther S. 46.

ἐκπληκτικὸν d. h. *ἐλεεινὸν καὶ φοβερὸν* (nach Aristoteles Zweck der Tragödie) vorhanden sei[1].

Wir sehen also, daß Aristoteles unter *ἁμαρτία* nur einen verzeihlichen Fehltritt oder gar nur einen Irrtum versteht und daß der Beisatz *μεγάλη* auf die (nicht gewollten) Folgen dieser *ἁμαρτία* zu beziehen ist. Wenn er aber Tragödien dieser Art den ersten Platz einräumt, so ist dies bei seiner Auffassung vom Zweck der Tragödie, nämlich Furcht und Mitleid zu erregen, selbstverständlich; denn diese Wirkungen werden — auf der Bühne wie im Leben — um so eher und um so stärker eintreten, je unverhältnismäßiger Schuld und Sühne sich gegenüber stehen.

Daß aber Aristoteles hiebei an eine „tragische Schuld," an eine „ausgleichende Gerechtigkeit" nicht gedacht hat, daß er unter *ἁμαρτία* kein todeswürdiges Vergehen, sondern im Gegensatz zu *μοχθηρία* und *κακία* nur eine mäßige Schuld oder gar nur einen Irrtum versteht, geht unwiderleglich daraus hervor, daß er den *ἔλεος* nur für den Unschuldigen in Anspruch nimmt. Er sagt nämlich im 13. Kapitel der Poetik wörtlich: *τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις* (wo der Bösewicht aus glücklichen Verhältnissen ins Unglück stürzt), *ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον· ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον.* Und im 2. Buch seiner Rhetorik heißt es im 8. Kapitel: *ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ καὶ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν.*

Von den Kunstrichtern, welche der Theorie von der „tragischen Schuld" d. h. der Ansicht huldigen, daß Schuld und Schicksal des Helden einer Tragödie nach den Gesetzen ausgleichender Gerechtigkeit sich decken muß, werfen die einen alle tragischen Dichtungen über Bord, in welchen diese Ebenmäßigkeit, wie sie glauben, nicht augenscheinlich ist. So bricht Günther über die Tragödien des Sophokles und ganz besonders über die gefeiertsten desselben, „König Ödipus" und „Antigone", und über alle, den Dramen des Sophokles in dieser Richtung gleichenden Schöpfungen anderer Dichter den Stab[2]. Nach Günther sind in erster Linie die Tragödien des Äschylus und des, wie er behauptet, mit Äschylus die gleichen Anschauungen teilenden Shakespeare auf der richtigen Fährte. Allein, wie mir scheint, ist zwischen

[1] Wenn Aristoteles in diesem Kapitel den Fall, wo man erst unmittelbar vor der beabsichtigten That das bestehende Verwandtschaftsverhältnis entdeckt und in Folge dessen sie unterläßt, *κράτιστον* nennt, so kann er im Hinblick auf das im 13. Kapitel am Ende Gesagte damit nur sagen wollen, daß ein solches Drama *διὰ τὴν τῶν θεατῶν ἀσθένειαν* am wirksamsten ist, nicht aber, daß diese Art von Tragödien die beste ist.

[2] Vgl. auch Klein: Geschichte des Dramas Band I wiederholt. — Unbegreiflich ist es, daß ein so weitgreifendes Verdammungsurteil nicht auf den Gedanken an die Möglichkeit eigener Fehlbarkeit zu führen vermochte.

dem hier in Frage kommenden Standpunkt des Äschylus und dem des Sophokles kein so ausschlaggebender Unterschied, wie Günther meint. Im „Prometheus" des ersteren z. B. kommt es zu einem Konflikt zwischen zwei unbeugsamen, energischen Naturen, der den schwächeren Teil auf eine Zeitlang in eine mißliche Lage bringt, schließlich aber zu gegenseitiger Befriedigung beigelegt wird. Ganz denselben Verlauf nimmt die „Antigone" des Sophokles, sobald Antigone, wie Prometheus, es über sich bringt, auf kurze Zeit ihr trauriges Los geduldig zu tragen. In der trilogischen Orestie des Äschylus, in welcher Günther, um sie für seinen Zweck verwerten zu können, nicht drei, sondern nur eine Handlung dargestellt findet, ist Orestes der Held. Worin besteht nun die „tragische Schuld" desselben? Die Ermordung der Klytämnestra durch ihren Sohn Orestes ist bei Äschylus[1] kein freiwilliger Akt des Mörders — und nach Günther muß dies die „tragische Schuld" sein — sondern dieser vollzieht bloß einen wiederholt an ihn ergangenen Auftrag des Apollo. Auch hat Orestes keinen Grund und kein Recht, daran zu zweifeln, daß Apollo, der vor allen andern Göttern wissen muß, was sittlich erlaubt und nicht erlaubt ist, die Rache im Namen der sittlichen Weltordnung fordert. Er vollzieht also die Rache nicht, weil er will, sondern weil er muß. Er handelt in dem guten Glauben, daß er ein gottgewolltes, gottgefälliges Werk vollbringe, er handelt, obwohl es ihn schwer ankommt, die tief in seinem Herzen wurzelnde Liebe zu seiner Mutter zu Gunsten einer höheren Pflicht auf einige Zeit zurückdrängen zu müssen. Und dafür soll ihn Fluch und Verfolgung treffen? Daß ihn die unzerstörbare Anhänglichkeit an seine Mutter seine Gemütsruhe kostet, daß er dafür die Beute der Erinyen wird, nennen wir dies ausgleichende Gerechtigkeit? Der Orestes des Äschylus ist in vollem Recht, wenn er denkt, wie der Göthesche („Iphigenie auf Tauris" Cotta XIII/30):

„Mich haben sie (die Götter) zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und eine Schandthat schändlich rächend,
Mich durch ihren Wink zu Grund gerichtet".

Andere Vertreter der Theorie der „tragischen Schuld", welche dem Sophokles und andern gefeierten tragischen Dichtern nicht zu nahe treten, andererseits aber von ihrer Auffassung der tragischen Kunst nicht lassen wollen, wissen sich nur dadurch zu helfen, daß sie die oft zum geringsten Teil auf Rechnung des Helden kommenden Fehler oder Versehen zu todeswürdigen Verbrechen aufbauschen und von maßloser Leidenschaftlichkeit u. s. w. reden, kurz aus einer *ἁμαρτία* eine *μοχθηρία* machen. Man sieht es diesen Versuchen, eine unhaltbare Theorie zu retten, an, daß sie,

[1] Anders verhält sich die Sache bei Sophokles.

wie man sagt, nicht von Herzen kommen, weil der natürliche Verstand, ruhige Lebensanschauung und unser sittliches Gefühl dagegen Protest erheben. Der Antigone des Sophokles aus der Erfüllung einer ihr heiligen Pflicht ein Verbrechen zu machen, wagt man nicht, weil dies mit dem eigenen und dem öffentlichen Gewissen in grellem Widerspruch stünde, und so bleibt nichts übrig als die in ihrer Lage vollständig begreifliche Gemütsverfassung [1] zu einem schweren Verbrechen zu stempeln. Und doch galt die über sie verhängte Todesstrafe bezw. lebenslängliche Einkerkerung zunächst der Übertretung von Krons Verbot, nicht der leidenschaftlichen Rechtfertigung der That [2].

Nach diesen Auseinandersetzungen können wir endlich übergehen zu der Frage: „Wofür hat Hamlet den Tod verdient? Worin besteht seine tragische Schuld?" Schon der Umstand, daß fast jeder Kunstrichter Hamlets Schuld anderswo findet, dürfte die Vermutung nahe legen, daß man bei ihm wohl vergebens nach einem todeswürdigen Vergehen suche. Wenn Gervinus, der II/133 u. f. dem Hamlet Gewissenlosigkeit, Bosheit, Grausamkeit und noch manch andere Untugend vorwirft und sogar behauptet, Hamlet komme zuletzt an Heimtücke und Hinterlist selbst auf den Standpunkt, den sein Oheim einnehme, dessen Unthaten er zu rächen berufen gewesen sei, recht hätte, so würden wir uns (in und außer dem Theater) sagen müssen: „Der größere Schurke ist Klaudius, aber den Tod haben beide vollauf verdient." Nicht viel glimpflicher urteilt Ulrici, der II/153 meint, der Widerspruch zwischen Hamlets Streben nach selbstgewählter Thätigkeit und der Heftigkeit. Unbesonnenheit und Leidenschaftlichkeit seines Temperaments sowie der Widerspruch zwischen dem Charakter des Helden und der Macht der Verhältnisse werfe ihn in eine von blinder Leidenschaftlichkeit und Zufälligkeit beherrschten Handlungsweise, in welcher er Thaten begehe, die seinen tragischen Untergang zur gerechten und notwendigen Folge habe. Bodenstedt sagt in der Einleitung zu seiner Hamlet-Übersetzung S. XIV; „Hamlets Schuld .... besteht darin, daß er, statt sein ganzes Dichten und Trachten darauf zu richten, das Gebot seines Vaters zu vollziehen, fortwährend alles Mögliche thut, um es zu umgehen und daß er, statt den einen Schuldigen zu strafen, durch seine Listen (sic), Tücke und krumme Wege eine Menge Unschuldiger opfert." Übrigens lassen sich sämtliche Hamlets Schuld betreffenden Aufstellungen auf zwei, einander entgegengesetzte Betrachtungsweisen zurückführen. Die einen finden Hamlets Verschuldung in maßloser Leidenschaftlichkeit, die andern in sträflicher Unthätigkeit und Saumseligkeit. Meines Erachtens treffen die einen das Richtige so wenig wie die andern.

---

[1] Sophocles: Antigone Vv. 562—3: *Οὐ γάρ ποτ᾽, ὦναξ, οὐδ᾽ ὃς ἂν βλάστῃ, μένει νοῦς τοῖς κακῶς πράσσουσιν, ἀλλ᾽ ἐξίσταται.*

[2] Antigones Selbstmord kann hier nicht in Betracht kommen; denn sie tötet sich nicht um ein Unrecht zu sühnen.

In leidenschaftliche Aufregung gerät Hamlet immer nur dann, wenn von außen ein Angriff auf sein Leben oder seine Manneschre erfolgt. Unmittelbar nach Entlarvung des Klaudius im Theater wird Hamlet zu seiner Mutter gerufen. Kaum hat er, durch sie dazu veranlaßt, seiner Mutter ihren ärgerlichen Lebenswandel vorzuhalten begonnen, als er entdeckt, daß er nicht allein mit seiner Mutter im Gemach sich befindet. Was ist natürlicher, ja, in Hamlets Lage selbstverständlicher, als anzunehmen, man habe ihn in das Gemach seiner Mutter gelockt, um ihn hier meuchlerisch zu überfallen. Dem kommt er zuvor und stößt, wie dies in einem Kampfe auf Leben und Tod nicht anders denkbar ist, mit aller Wucht den vermeintlichen Meuchler nieder. Hätten wir es in gleicher Lage anders gemacht? Was Hamlets Vorgehen bei der Fahrt nach England betrifft, so ist es wundersam, was man ihm hier nicht alles vorzuwerfen hat. Man zeiht ihn nicht bloß gewissenloser Grausamkeit gegen zwei „Unschuldige", sondern verargt es ihm ganz besonders, daß er auch in diesem Falle heimtückisch und hinterlistig zu Werk gegangen ist. Man denke sich doch in Hamlets Lage! Daß ihn Klaudius um jeden Preis aus dem Wege räumen will, darüber konnte er doch nicht mehr den mindesten Zweifel haben. Hätte er sich trotzdem mit der Geduld eines Lammes hinschlachten lassen sollen? Das wäre doch zu naiv! Was ist natürlicher, als daß er jetzt endlich „Gegenminen gräbt, die ein Klafter tiefer gehen" als die seiner Gegner? Dazu zwang ihn der Selbsterhaltungstrieb; dazu berechtigte ihn auch die Moral. „Dolus an virtus quis in hoste requirat?" gilt auch für einen Ehrenmann gegenüber einem arglistigen, abgefeimten, gewissenlosen Schurken. Daß Rosenkranz und Güldenstern dabei zu Grunde gehen, daran sind in erster Linie sie selber und ihr Auftraggeber schuld. Ehemals Hamlets vertrauteste Freunde, lassen sie sich als Aushorcher gegen ihn gebrauchen. Wie tief sie dadurch in seiner Achtung gesunken sind, läßt er sie namentlich IV. 2 fühlen, wo er sie mit „Schwämmen" auf gleiche Stufe stellt; wie wenig er ihnen traut, ersieht man aus III. 4, wo er sie mit „Nattern" vergleicht. Wenn sie auch in die Absicht des Klaudius, den Hamlet in England ermorden zu lassen, nicht eingeweiht waren, so mußten sie doch wissen — und dies ergibt sich aus dem, was der König III. 3 und IV. 3 äußert —, daß er den Hamlet vergewaltigen will. Wenn sie sich nun als Werkzeuge hiezu gebrauchen lassen, so können sie sich nicht beklagen, wenn sie dabei selber ihr Leben lassen müssen. Auch hat Hamlet der sie als gefügige Kreaturen des Königs bereits kennen gelernt hat, einige Berechtigung, die Überbringer des Uriasbriefes als über den Inhalt desselben verständigt, also als Mitwisser der Unthat anzusehen und deshalb auch keinen Grund, sie schonend zu behandeln. Außerdem kann man

Hamlet nicht zumuten, lange darüber nachzudenken, auf welchem andern Weg er dem ihm bevorstehenden Verderben entrinnen könne[1]. Wenn Hamlet am Grabe der Ophelia, wo seine Mannesehre angegriffen und die Aufrichtigkeit seiner Zuneigung zu Ophelia in Zweifel gezogen wird, in eine leidenschaftliche Aufregung versetzt wird, so ist dies wohl ganz erklärlich und begreiflich.

In allen diesen Fällen befindet sich Hamlet in der Notwehr und ist sein rücksichtsloses und, wenn man will, leidenschaftliches Vorgehen vollkommen gerechtfertigt. Keinenfalls aber kann man hier von einer todeswürdigen Schuld reden.

Ebenso wenig Berechtigung hat der Vorwurf, den man Hamlet daraus macht, daß er sich nicht entschließen kann, seinen Vater zu rächen und damit einer heiligen, unabweisbaren Pflicht nachzukommen. Könnte erwiesen werden, daß diese Unentschlossenheit und Saumseligkeil lediglich in einer leichtfertigen, unentschuldbaren Pflichtvergessenheit Hamlets ihren Grund hat, so hätten wir es in der That mit einem Fehl zu thun, der mit dem Tod nicht zu streng bestraft wäre. Allein nach dem, wie ich zur Genüge dargethan zu haben glaube, Hamlet an einem von ihm in keiner Weise verschuldeten, allen Lebensmut zerstörenden, alle Willenskraft lähmenden Trübsinn krankt, so wird man auch die Folgen dieser Seelenkrankheit nicht auf seine Rechnung setzen dürfen.

Nach meinem Dafürhalten besteht Hamlets Schuld darin, daß ihm die Natur nicht eine körperliche und geistige Spannkraft verliehen hat, die genügt hätte, um zu gleicher Zeit den Tod eines teuren Vaters, die Schrecken der Erscheinung des Geistes des Dahingegangenen, die Kunde von der meuchlerischen Ermordung seines Vaters und den Qualen desselben im Jenseits, die Kunde von der empörenden Untreue seiner von ihm bis dahin hochverehrten Mutter ungebrochen zu überstehen. Mit andern Worten: Wir haben nicht den mindesten Anlaß, dem Helden unseres Dramas Vorwürfe zu machen, aber allen Grund, dem unglücklichen Königssohn einerseits ob seiner vielen geistigen Vorzüge, andererseits ob des ihm ohne sein Verschulden gewordenen herben Lebensloses unsere vollste Teilnahme entgegen zu bringen.

Diese Vorzüge und dieses, auch nach Aristoteles, wahrhaft tragische Schicksal Hamlets sind es wohl in erster Linie, die dieser Schöpfung des großen Briten in seiner Heimat gleich bei den ersten Aufführungen ungeteilten Beifall eintrugen und, nachdem das Stück auf unseren Bühnen Eingang gefunden, zum Lieblingsdrama des deutschen Volkes machten.

[1] Übrigens scheint der Dichter selber gegen dieses Vorgehen Hamlets einen Einspruch des öffentlichen Gewissens zu befürchten und darum den Horatio IV. 2 („Und Rosenkranz und Güldenstern gehn drauf") zum Träger desselben zu machen, um Gelegenheit zu finden, durch Hamlet die Bedenken des Publikums zu beheben.







